

GALILEO

RIVISTA DI INFORMAZIONE, ATTUALITÀ E CULTURA

centododici



IL GIARDINO UN VIAGGIO SIMBOLICO

Spedizione in abbonamento postale 45%, art. 2, comma 20/b, legge 662/96, Filiale di Padova. N. 112, Febbraio 1999. Anno XI. Copia omaggio.
In caso di mancato recapito restituire a: Collegio degli Ingegneri, Via Scrovegni 29, 35131 Padova. ISSN 1122-9160. Contiene IP e IR.

VENETO AGRICOLTURA
Centro Vivaistico e per l'Attività Fuori Foresta
Montecchio Precalcino - Vicenza



Produzione di giovani piante forestali per

- imboschimento dei terreni agricoli
- arboricoltura da legno
- impianti di siepi ed alberature campestri
- recupero ambientale (cave, discariche ecc.)
- arredo verde urbano ed extraurbano

Il Centro Vivaistico e per l'Attività Fuori Foresta di Montecchio Precalcino offre prodotti e servizi di elevato standard qualitativo a quanti desiderano effettuare impianti di alberi ed arbusti nei terreni agricoli, anche in attuazione dei reg. CEE 2078/92 e 2080/92

Veneto Agricoltura
Centro Vivaistico e per l'Attività Fuori Foresta

via Roma 3/4 - 36030 Montecchio Precalcino VI

telefono: 0445.864445 fax: 0445.334420 e-mail: arf.mp@telemar.it

**PIANTINE FORESTALI IN CONTENITORE
DI SICURA PROVENIENZA LOCALE**

Anno XI

n. 112 • Febbraio 1999

Editore Collegio degli Ingegneri della Provincia di Padova, Via degli Scrovegni 29, 35131 Padova, Telefono e Fax 049.875.6160 • **Direttore responsabile** Enzo Siviero • **Vice Direttori** Lucio Bonafede, Paolo Faccio, Rinaldo Pietrogrande, Giorgio Simioni • **Comitato di gestione** Paolo Mazzi, Giorgio Romaro, Giorgio Simioni, Attilio Siviero • **Responsabile per la zona dell'Alta Padovana** Giorgio Simioni • **Comitato di redazione** Enrico Albertoni, Guido Cassella, Enrico De Nadaï, Paolo Foletto, Roberto Gori, Giuliano Marella, Giorgia Roviato, Alfredo Schiavo • **Collaboratori** Gian Luigi Burlini, Paola Bussadori, Giovanni Cagnoni, Luigi Casalucci, Giorgio Clemente, Antonio Ereno, Giancarlo Ravagnan • **Relazioni esterne e diffusione** Giorgia Roviato • **Pubblicità, impaginazione, redazione** Queen's Srl, Via Paolotti 7, 35121 Padova, Telefono e fax 049.875.9328, e-mail: pariseda@gpnet.it • **Stampa** La Photograph, Via I. da Zara 8, 35020 Albignasego, Pd, Tel. 049.862.5690, Fax 049.862.5691 • **Autorizzazione Tribunale di Padova** n. 1118 del 15 marzo 1989 • **Spedizione in abbonamento postale** 45%, art. 2, comma 20/b, legge 662/96, Filiale di Padova • **ISSN** 1122-9160. **Avvertenze** La Direzione non si assume alcuna responsabilità per eventuali danni causati da informazioni errate. Gli articoli firmati esprimono solo l'opinione dell'autore e non impegnano in alcun modo né l'editore né la redazione. **Tutela della Privacy** Qualora siano allegati alla rivista, o in essa contenuti, questionari oppure cartoline commerciali, si rende noto che i dati trasmessi verranno impiegati a scopo di indagine di mercato e di contatto commerciale, ex D.L. 123/97. Si informano gli abbonati che il loro indirizzo potrà essere impiegato anche per l'inoltro di altre riviste o di proposte commerciali. È diritto dell'interessato richiedere la cancellazione o la rettifica, ai sensi della L. 675/96.

Norme per gli autori

Galileo pubblica articoli di ingegneria, architettura, legislazione e normativa tecnica, attualità, redazionali promozionali.

L'approvazione per la stampa spetta al Direttore che si riserva la facoltà di modificare il testo nella forma per uniformarlo alle caratteristiche e agli scopi della Rivista dandone conferma all'Autore. La proprietà letteraria e la responsabilità sono dell'Autore. Gli articoli vanno inviati a: Redazione di *Galileo*, Via Paolotti 7, 35121 Padova, telefono e fax 049.875.9328, e-mail: pariseda@gpnet.it. la rubrica «In Libreria» contiene informazioni solo su libri inviati in copia al Collegio degli Ingegneri. I testi per la versione a stampa non devono superare i cinque-mila caratteri e le cinque illustrazioni. Tutte le illustrazioni – anche le fotografie – devono essere fornite in originale e avere un'unica numerazione consecutiva. Bibliografia e note vanno riportate con numerazione progressiva seguendo l'ordine di citazione. Un breve curriculum professionale dell'autore (circa 60 parole) può essere inserito alla fine dell'articolo e comparirà nella stampa. Le bozze di stampa vanno restituite entro tre giorni dall'invio. Gli Autori ricevono a titolo gratuito tre copie della rivista, ulteriori copie o estratti possono essere richiesti a pagamento – al momento dell'inoltro del dattiloscritto – a Redazione di *Galileo*, Via Paolotti 7, 35121 Padova, tel&fax (049) 8759328, e-mail: pariseda@gpnet.it.

IL GIARDINO

UN VIAGGIO SIMBOLICO

A cura di
Barbara Boaretto Ambrosini



SOMMARIO

2 IL GIARDINO COME MICROCOSMO

LE TIPOLOGIE STORICHE DALLE ORIGINI AL 1700

6 I giardini nell'antichità

8 Il giardino medioevale

9 Il giardino classico

10 Simbologia degli elementi vegetali nei dipinti

GLI ELEMENTI DEL GIARDINO ITALIANO

11 Definizione degli spazi

12 Il parterre

13 La pergola

14 La terrazza

14 La scalinata

15 Le sculture

16 L'acqua

16 Il bosco

17 La grotta

In occasione dell'appuntamento primaverile del Salone del Florovivaismo, del Giardinaggio e dell'Arredo Urbano, *Galileo* ospita una breve panoramica sulla genesi del giardino all'italiana quale segno concreto dell'impegno del Collegio e dell'Ordine degli Ingegneri nei riguardi di ogni espressione culturale che contribuisca a migliorare la qualità della vita della nostra città.

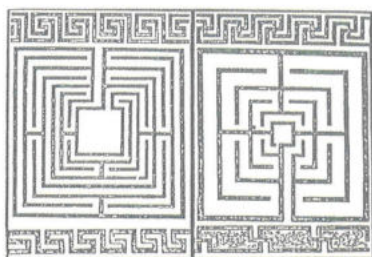
Il giardino è stato nei secoli non solo una forma di ricerca espressiva, bensì il luogo magico deputato al mito e alla ricerca interiore; *paradiso* per definizione, esso può ancora proteggerci contro l'aridità e la frenesia dei *paradisi* artificiali di oggi.

Ringraziamo Barbara Boaretto Ambrosini, giovane diplomata dell'Accademia di Belle Arti, per averci consentito di ribadire che l'ingegneria non si limita all'arida calcolazione bensì compendia tutti gli aspetti dell'ingegno dell'uomo e per l'uomo.

ENZO SIVIERO

IL GIARDINO COME MICROCOSMO

All'origine era la foresta, luogo incontaminato e sconosciuto. Presto essa si trasformò in un bosco, primo esempio di domesticazione della natura da parte dell'uomo. Nella lingua degli antichi Germani e dei Celti il concetto di *santuario* si esprimeva con quello di *radura nel bosco*, il luogo in cui si svolgevano i riti druidici e i culti della natura, mentre nel persiano antico il Paradiso è un luogo protetto in cui si accudisce alla natura attraverso attività fortemente acculturate. Greci e Romani sottolinearono questo significato, mentre la cultura ebraica ne fece una metafora religiosa: il Paradiso terrestre è il luogo che Dio volle costruire per la felicità dell'uomo prima che questi assaggiasse il frutto proibito dell'«albero della conoscenza»; da allora gli uomini non ne avrebbero serbato altro che il desiderio del ritorno.



2. S. Serlio, Labirinti a pianta regolare.



1. Hans Tiefenthal, *Il giardino del Paradiso*, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut.

Sin dall'inizio il giardino ha avuto un significato magico e religioso e quasi tutte le antiche religioni hanno avuto un loro giardino: l'Eden degli Israeliti, l'Eridu degli Assiri, l'Ida-Varsha degli Indù, il bosco sacro dei primitivi Italici. Col cedere a poco a poco delle credenze magiche al pensiero religioso, il giardino si evolve e diviene anche oggetto di godimento visivo.

Dall'Eden, luogo di perfetta letizia ove converranno i giusti dopo la morte, si passerà al Paradiso terrestre, altro luogo di delizia «sulla terra». È il giardino profano, l'*hortus conclusus*, la cui recinzione garantisce e protegge quella letizia perfetta e privilegiata, dove si accudisce alle piante e ai fiori, si beve e si mangia, si suonano strumenti e si canta, si leggono libri (figura 1). Fuori dalle

mura stanno gli animali (selvaggi e non), la terra da coltivare con fatica e lo sconosciuto.

Il Paradiso terrestre è dunque il giardino, espressione di civiltà raggiunta all'interno del divenire del rapporto natura-cultura; frutto di millenarie esperienze di domesticazione e coltivazione volte ad assicurare approvvigionamenti e piaceri estetico-contemplativi. Un microcosmo, una rappresentazione in scala ridotta della natura addomesticata in cui si compiono i riti del vivere quotidiano, il passare del tempo e l'arrivo della morte.

Col giardino si cerca di difendersi da quello che è sconosciuto e pertanto dalle paure, è un chiudersi dall'esterno, in un certo senso il voler difendere la propria vita privata da quella pubblica. È una parte che diventa il tutto, un luogo di letizia e delizia.

TACUINUM SANITATIS

Di *Tacuinum sanitatis* in medicina se ne conoscono cinque di veramente importanti: il *Tacuinum* di Liegi (bottega di Giovannino de' Grassi), il *Tacuinum* di Vienna, il *Theatrum* della Biblioteca Casanatense di Roma, il *Tacuinum* di Rouen e il *Tacuinum* di Parigi.

L'origine dei *tacuinum* risale sicuramente ai testi di medicina araba: intorno all'anno Mille essi furono portati in Italia, tradotti e conseguentemente miniati. In essi predominano le raffigurazioni di erbe, fiori e frutta cui si aggiungono quelle di altri elementi della natura: alimenti, venti, mutare delle stagioni. Sono inoltre indagati e puntualizzati i mutevoli stati d'animo umani in quanto legati alla teoria medico-alchemica del profondo influsso che i composti di erbe hanno sugli uomini. Il tutto è ambientato in modo consono alle abitudini di vita; così sono raffigurate le stanze adatte alla rigida stagione invernale e quelle più confacenti al caldo dell'estate.

L'influenza della situazione astrale e quindi climatica sui luoghi dove si realizza la vita degli uomini ed anche sull'utilità contingente di ogni pratica di vita, di ogni bevanda e di ogni alimento è puntualmente indicata. Ne deriva una rappresentazione di vita nella sua totalità di aspetti, cui fa costantemente riscontro nella didascalia l'indicazione del rapporto tra l'uomo e la natura.



All'interno della delimitazione fisica e simbolica (con l'ordinato e geometrico filare degli alberi potati, ex arte topiaria) si trova il giardino naturale-artificiale, con le sue diverse domesticazioni, le sue colline e i suoi corsi d'acqua: il Paradiso terrestre, dunque. Il giardino come *hortus conclusus* – spazio chiuso e di piccole dimensioni (15x15 metri) – può essere considerato come una proposta laica alternativa alla chiesa (luogo in cui ci si riappropria dello spazio e del suo silenzio, luogo di meditazione), risponde all'antico bisogno dell'uomo di isolarsi dall'ambiente circostante per svolgere appieno la sua vita spirituale ed esprimerà la necessità di creare nuovi rituali per la società laica, modelli per le tradizioni future. Il giardino sarà quindi chiuso e si concederà per poche ore, privato per la sua preziosità e pubblico per la sua ospitalità, un luogo recintato, quindi, del possesso, da conservare gelosamente. Nei confronti della città, luogo della disperazione e della confusione, l'*hortus conclusus* si proporrà come un luogo neutro, in cui sono assenti i conflitti e il pericolo. Il muro perimetrale è annuncio di sicurezza per chi teme qualcosa. È l'elemento architettonico dominante, l'intervallo fra il dentro e il fuori; l'uomo ricerca lo spazio chiuso, intimo e segreto, e il giardino potrà corrispondere all'esigenza di mediazione che l'uomo ha fra il microhabitat della sua casa e la città. Come l'uomo primitivo si rifugiava nella grotta o capanna per difendersi da una natura violenta, l'uomo moderno, per quel *regressum ad uterum* di cui ha costante bisogno, troverà nel giardino un luogo iniziatico, una opportunità tra gli intervalli perduti della metropoli, che non sarà però un luogo dell'emarginazione. Il luogo separato recupera l'intervallo della pausa, opposto alla frenesia degli atti, e si

riappropria del silenzio opposto al rumore: ordine opposto al caos che prelude e favorisce la scelta; sarà infatti il luogo preferito a favorire l'apertura di un colloquio con il proprio inconscio, alla ricerca di una interiorità velata o frantumata, per un confronto critico e costruttivo con la propria storia.

Il giardino è un'opera d'arte vivente e vivibile, la natura è materiale artistico modellato dall'uomo. Il giardino è anche il luogo ideale per stimolare a rieducare la nostra percezione, unendo l'estetica naturale in una rielaborazione artificiale progettuale umana, diventa veicolo dell'immaginazione individuale e collettiva. È il luogo della libertà, del piacere della contemplazione, della vita, è il luogo del sogno, della fantasia, della creatività; per questo è il luogo privilegiato, al di fuori del quale è la città, il quotidiano, la cronaca.

La selva che sta al di fuori è come il labirinto della città, e la riproduzione di questo all'interno del giardino non può che essere identificato come percorso nella vita, una sorta di cammino iniziatico (figura 2). Si cerca di uccidere il Minotauro attraverso il coraggio e l'astuzia (il gioco della caverna e del labirinto implicano astuzia), e questo lo si può fare solo con l'aiuto di Arianna, la memoria. Il giardino può anche essere concepito come luogo a cui l'arte deve restituire la perfezione originaria, dove l'uomo si concilia perfettamente con la natura e recupera la felicità perduta. Ha lo stesso valore evocativo del Paradiso, in esso si ritrova il sentimento di appropriazione soggettiva della natura, inebria di gioia e ubriaca i sensi (dopo diventerà Bacco).

Dio pone l'uomo nel giardino di Eden, luogo meraviglioso ma chiuso. Qui non ci sono fatiche da fare, ma solo rispettare la legge di non mangiare dall'albero del bene e del male. Ed è proprio l'albero, inteso come principio morale, che diventa muro di cinta (figura 3).



3. Fratelli Limbourg, *Les très riches heures du duc de Berry*, «Le Paradis Terrestre», 1416.



4. M. Maier, *Atlanta fugiens*, Emblema XXVII, 1612.



LES TRES RICHES HEURES DU DUC DE BERRY

Questo libro miniato è l'ultimo di una serie di «libri delle ore» che furono dipinti per il duca di Berry. Eseguito dai fratelli Limbourg fra il 1413 e il 1416 è di gran lunga superiore a tutti gli altri.

Il contenuto liturgico e i soggetti furono scelti dal duca di Berry, mentre ai fratelli Limbourg si deve attribuire la capacità d'aver reso le *Très Riches Heures* una delle opere più equilibrate e armoniose con una novità straordinaria per quell'epoca: l'apparizione del paesaggio.

I laghi e i castelli sono quelli cari al committente e sono resi in un modo che ricorda i giotteschi e i senesi (Paul Limbourg aveva visto il *Buon Governo* del Lorenzetti).

Per riportare i monumenti che dipingevano, i Limbourg usarono due modi diversi: uno falsato dalla distanza e dalla prospettiva aerea, e l'altro preciso e minuzioso.

Quest'opera riesce ad unire, nella sua novità e originalità, degli elementi che potrebbero apparire contraddittori: un senso squisito della natura e il gusto per la magnificenza della vita di corte; un'eleganza affascinante e un realismo a volte crudo, tutto in una assoluta unitarietà.



G. Utens, Pratolino 1598, Firenze, Museo Topografico.



5. Torre che disorienta i sensi, Sacro Bosco di Bomarzo, Viterbo.

Dio creò il giardino per Adamo; il fatto che in qualche modo si riesca collocare a l'Eden in un luogo riconoscibile della terra (225 chilometri a sud-ovest del monte Ararat), avvicina l'uomo moderno al Paradiso terrestre. Nel Paradiso terrestre l'uomo si trasforma in ortolano e nell'ordinare le piante e i fiori si allena, come il filosofo nella sua capanna, altalenando tra l'aridità di una verità troppo cruda e le seduzioni bugiarde dell'illusione, comprendendo che per essere felici occorre imbrigliare talvolta il cuore e talvolta la ragione.

Il giardino va riempiendosi, con il passar degli anni, di quelle allegorie, temi mitici e mitologici derivanti dalla tradizione classica e romana, fusi con temi e figurazioni della tradizione cristiana. L'uomo ha per il giardino un atteggiamento sia da iniziato che di godimento, vive sempre nella dualità di un'apertura e di una chiusura.

Ci sono giardini in cui è difficile entrare e questi sono quelli alchemici in cui bisogna saper camminare e seguire le orme della na-

tura se non si vuole rimanere chiusi fuori (figura 4), e quando si è dentro si deve seguire un itinerario, un travagliato cammino attraverso grotte e labirinti, e solamente dopo aver superato diversi ostacoli raggiungere «Citera e il palazzo della dea»¹.

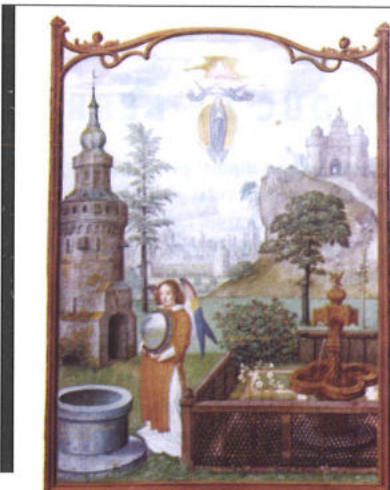
Alcuni di questi giardini sono giunti fino a noi, più o meno nella loro versione originale, e sono quello di Villa d'Este a Tivoli, il Giardino Giusti a Verona, il Sacro Bosco di Bomarzo a Viterbo (figura 5) e la Porta Alchemica a Roma.

Nel Giardino Giusti, per esempio, le tre sezioni distinte non sono certo dovute al caso, in un'epoca in cui il programma era legge. La raccolta archeologica di antiche iscrizioni, per lo più lapidi funerarie, i viali di slanciati cipressi che un tempo percorrevano, più numerosi di oggi, sia in profondità sia trasversalmente il ripiano inferiore, il labirinto, e quindi, salendo, la loggetta reale, esposta verso valle, e quella solo simulata, scavata entro la dura roccia, e accanto ancora la grotta dell'eco, che disorienta l'udito,

IL BREVIARIO GRIMANI

Libro d'ore miniato dalla cerchia franco-fiamminga che arrivò in Italia grazie al duca di Milano, Antonio Siciliano, e acquistato dal patriarca di Aquileia Domenico Grimani.

È composto da 832 fogli di pergamena, vergato a due colonne, con la maiuscola gotica, ed eseguito per uso dell'ordine francescano. Miniato prima del 1514, ricorda in molte cose le *Très Riches Heures du duc de Berry*, c'è però una differenza: il miniatore del Breviario Grimani si distacca dall'artista gotico (Limbourg), che resta amabilmente irrealista, conferendo a tutto un carattere formale diverso che dà evidenza più concreta all'uomo e alle cose; e anche quando intende richiamare la vita ultraterrena, lo fa incorniciando le scene con delle bordure di elementi vegetali e zoomorfici che rendono un senso del reale.



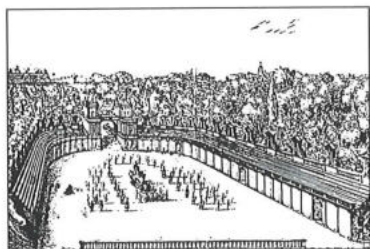


6. Terrazza con mascherone, Giardino Giusti, Verona.

7. Tavolo in pietra, Villa Lante, Bagnaia, Viterbo.

e le altre grotte ancora, per un totale di cinque, quanti sono i sensi, il tutto sotto lo sguardo minaccioso dalle orrende fauci (figura 6) e infine, l'ascesa catartica, e l'Eden. Ritroviamo qui, accentuate, tutte quelle contrapposizioni che sono state segnalate come un carattere tipico del giardino del manierismo: vizio-virtù (che Filaretto tra l'altro individua rispettivamente nella grotta e nel colle); peccato-stato di grazia (con le fasi intermedie del pentimento e del perdono); morte-vita; Inferno-Paradiso (tra i quali è frapposto il Purgatorio, e tanti versi dante-

schì potrebbero qui trovare un preciso riscontro), il tutto in un contesto dove l'arte è infine la vera ed unica sovrana, come sottolineano le figure di Apollo e Pallade che presenziano l'ingresso al giardino. Dall'altro lato il giardino diventa sempre più apertura, divertimento e gioco (figura 7). Si trasforma in teatro, rappresentazione dei classici e delle favole pastorali; e rappresentazione della vita di ogni giorno (figura 8). Lentamente tutte le ville diventeranno rappresentazione di vita agiata e divertimento, metro di misura per la ricchezza e importanza dei singoli padroni² (figura 9).



8. Bozzetto del Carosello tenuto nell'anfiteatro di Boboli per le nozze di Ferdinando II de' Medici.



9. Lodovico Pozzoserrato da Treviso, *Concerto all'aperto*, fine sec. XVI, Treviso, Museo Civico.

¹ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499; ed. curata da G. Pozzi, L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1964.

² MARGHERITA AZZI VISENTINI, *La grotta nel Cinquecento veneto: il Giardino Giusti di Verona*; in: *Arte Veneta*, n. 39, 1985; FRANCESCO NUVOLARI, *Hortus conclusus*, Milano 1986; ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll., Napoli 1973; MATTEO VERCELLONI, *Il Paradiso terrestre, viaggio tra i manufatti del giardino dell'uomo*, Milano 1986.

LA BIBBIA DI BORSO D'ESTE

Scritta da Pietro Paolo Morone, la sua ornamentazione fu commissionata il 2 luglio 1455 a Taddeo Crivelli e al mantovano Franco de' Russi (o de' Rossi). Nel 1461 i due volumi erano ultimati e miniati per la maggior parte dal Crivelli, il cui genio unificatore domina l'intero lavoro, e dai suoi aiutanti.

La fantasia è inesauribile nei fregi che cingono i fogli e ne dividono le colonne nitidamente vergate con filigrane auree, rosette pluricolori e talora polposi o sottili racemi disciplinati nella nuova norma in un'elaborazione dai modi franco-fiamminghi, come avveniva a Firenze con Francesco d'Antonio del Chierico, senza peraltro lo splendore coloristico che è proprio dei ferraresi. Ai margini dei fogli campeggiano le imprese estensi: l'idra, il worbas, il batesmo, il dattaro, il paraduro, l'unicorno ecc., a cui si aggiunge una fauna studiata dal vero, per opera del Crivelli che aveva sottocchio i precedenti di Belbello e forse del Pisanello e che, da buon lombardo, sentiva certo quasi per istinto, la curiosità di scrutare il mondo esteriore.

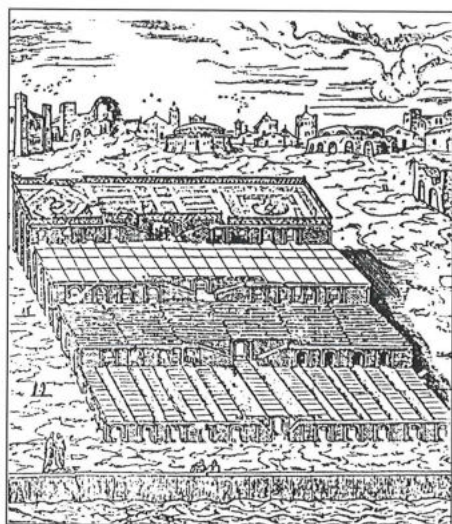
L'arte del Crivelli nella Bibbia di Borso è delicata, elegante, supremamente raffinata, una preziosità tardogotica che conserva un tono cortigiano elevato come non lo è stato nessun altro, ne prima ne dopo a Ferrara.



LE TIPOLOGIE STORICHE DALLE ORIGINI AL 1700

I GIARDINI NELL'ANTICHITÀ

Tutto sembra indicare che i giardini degni di questo nome nacquero in margine al mondo occidentale, sugli altipiani di Persia e di Media. Tuttavia non è lì che li mostrano per primi documenti e testimonianze; per un paradosso singolare, i giardini più antichi che noi possiamo intravedere furono piantati in mezzo ai deserti.



10. Diodoro di Sicilia, *I giardini pensili di Semiramide a Babilonia*, ca. 90-20 a.C.



11. Tappeto floreale a medaglione, Egitto, XVI-XVII sec., Parigi, Musée des Arts Décoratifs.

È verosimile che i giardini di Mesopotamia abbiano conservato per lungo tempo un carattere religioso: nei pressi dei santuari infatti la terra e i boschi erano dedicati alle divinità della fecondità. Ci furono «giardini» tali sulle terrazze delle torri a piani su cui si celebravano i riti sacri e le loro fronde erano così familiari, che gli artisti ne suggerirono la presenza sulle decorazioni di certi rilievi a soggetto aneddotic o religioso. Verso la fine dell'VIII secolo a.C. Sargon II fece piantare vicino a Ninive un «immenso parco, copia dei monti dell'Amanus», dove dispose «tutte le essenze aromatiche del paese degli Ittiti». Questo probabilmente fu uno dei primi giardini, o meglio parchi, dell'antichità da noi conosciuti; lo si deve concepire come una vasta «riserva», o come uno di quei «paradisi» che divennero modello di tutto l'Oriente mediterraneo.

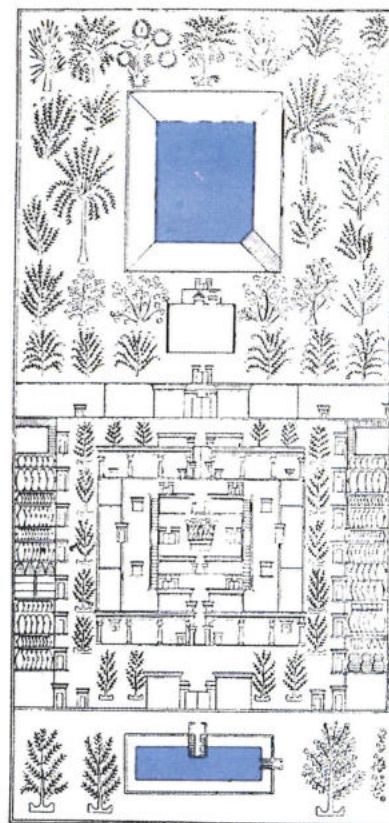
Dopo la creazione di questo parco, Nabucodonosor II faceva costruire a Babilonia i giardini pensili, attribuiti più tardi alla regina Semiramide (figura 10). Questi erano innalzati lungo i contrafforti della città, vicino alla porta consacrata alla dea della fecondità; erano costituiti da terrazze sovrapposte collegate da una larga scala, dove ai lati scorreva l'acqua di irrigazione per le piante. I giardini persiani (ancor oggi ritratti nei tappeti) (figura 11) rimangono nei riguardi dei Greci e dei Romani una sorta di sfida ammirata più per le difficoltà superate che per la bellezza.

Una leggenda da cui i Romani presero lo spunto per concepire sovrapposizioni di terrazze e piantare alberi sui tetti delle ville.

Dei giardini antichi quelli che ebbero comunque più influenza furono quelli egiziani. L'apogeo di questi giardini venne raggiunto già nella XVIII dinastia, ben sette secoli prima del parco di Sargon. Essi si affacciavano tutti sulle rive del Nilo, da cui raccoglievano l'acqua per coltivare i frutteti, i vigneti, le piante di fico e i sicomori.

Gli scavi di Tel-el-Amarna hanno rivelato un gran numero di giardini (figura 12).

Il giardino egiziano appare come uno dei modelli diretti del giardino occidentale antico, almeno per alcuni dei suoi temi e in particolare per lo sviluppo dei canali e la presenza, quasi l'ossessione, dell'acqua. Giardino piatto, così come era imposto dal terreno, giardino chiuso da mura, rifugio della vita privata, con i suoi padiglioni sparsi,



12. Pianta di villa egiziana da un dipinto tombale di Tel-el-Amarna.

che avvicina il visitatore alla natura, subordinando il giardino alla casa. Altrettante forme che riappariranno nell'Italia romana e vi eserciteranno, per secoli, la loro influenza.

È molto probabile che i viaggiatori greci, quando ammiravano così ingenuamente i giardini della Persia, non ne comprendessero il significato profondo. La simmetria dell'ordinamento sembrava loro soltanto un «marchio» messo dalla Ragione sulla Natura, mentre questa simmetria risponde quasi certamente a concezioni mistiche. Comunque sia, seppure spogliati dei loro significati più profondi, questi «paradisi» dovranno esercitare una grande influenza sulla futura storia dei giardini.

Esiste dunque, indipendentemente dall'ellenismo, una tradizione puramente orientale del giardino antico, le cui caratteristiche generali sono l'ordine rigoroso e a volte un po' monotono degli impianti, l'accostamento di varie essenze, e quella che potrebbe essere chiamata «l'ispirazione silvestre». Il giardino è un ideale sia di freschezza, con le sue erbe e i suoi ruscelli o i suoi canali di acqua



13. Fontane, pergolati, e spalliere in un disegno di giardino pompeiano di epoca romana.



14. Canopo, Villa Adriana, Tivoli.

corrente, che di fecondità. Lo stesso senso del selvatico, grazie alle numerose bestie che lo abitano, non è assente, e si allea in maniera gustosa all'artificio e alla disciplina dell'ordine. Il mondo greco non possedeva niente di simile.

Nella realtà il giardino greco rimaneva soprattutto, fino all'epoca classica, un giardino sacro, piantato vicino a qualche santuario consacrato ad una divinità della fecondità. Non gli si chiedeva di essere bello. I Greci cercavano la bellezza altrove. I veri giardini dell'ellenismo sono quelli che si ingegnarono di creare, un po' ovunque, i tiranni siciliani e i re che succedettero ad Alessandro. Si conosce, a Siracusa, il parco di Gelone, così fertile che gli era stato dato il nome di «corno di Amaltea», ed anche il giardino completamente artificiale fatto predisporre da Gerone II sulla sua galera di piacere.

Un'arte dei giardini è sul punto di nascere al momento della conquista romana, ma è compito dei conquistatori quello di portarla alla piena fioritura, unificando tutte queste tendenze sparse e mettendole al servizio di una nuova estetica.

Le cause che presiedettero alla nascita di quello che stava per diventare, per la sensibilità umana, un modo di espressione originale, furono sicuramente diverse. Le più profonde sono proprie di certe tradizioni insite nell'animo romano. I Romani infatti non perdettero mai la nostalgia delle loro tenute familiari sulle pendici delle colline del Lazio, ma la vita politica li obbligava a restare in città, per sopperire a ciò cercarono di ricrearsi il loro ambiente costruendo delle ville suburbane in cui coltivarono dei giardini.

Nella creazione dei giardini l'influenza greca fu predominante ed imposero l'estetica che impregnava la poesia, la scultura e la pittura ellenica. La grande novità consistette poi nella composizione dei paesaggi (figura 13). Non si accontentarono più di disporre simmetricamente gli alberi, ma cercarono dalle

piante, dai bacini e dal terreno dei movimenti plastici. Non a caso il giardiniere romano è nominato nei testi latini come *topiarius*, cioè paesaggista.

Quest'arte del giardino paesaggistico nacque grazie alla pittura greca, che le impose la sua estetica ed anche i dettagli dei suoi temi. Questo paesaggio ereditato dai giardinieri romani attraverso la pittura greca ha prima di tutto un paesaggio sacro.

Una delle prime composizioni paesaggistiche documentate in un parco romano, è l'*Amalthaeum*, progettato da Attico, l'amico di Cicerone. Qui alcune statue rappresentano la Ninfa nutrice di Zeus in atto di dare al bambino il nettare o il miele.

Questo diventò il modello di tutti i «ninfei» che si moltiplicarono nei giardini romani. Si realizzarono così i «santuari» dedicati alle Ninfe, i geni nei quali si incarnarono la vita e la grazia della vegetazione e delle sorgenti. Le opere della statuaria greca erano largamente usate per animare i giardini, per «mettere in scena» le leggende della poesia, tuttavia non disponevano di grandi risorse e per soddisfare la clientela sempre più numerosa, i giardinieri pensarono di «scolpire» gli stessi alberi e di chiedere al giardino non soltanto di essere lo scenario, ma la materia stessa delle loro rappresentazioni. È così che nacque la «potatura plastica». Il bosso, i tassi, certi allori si prestarono ammirevolmente a ricevere le forme diverse: navi, scene di caccia, nomi dei proprietari e addirittura il «benvenuto» per i visitatori.

Nei giardini romani esistevano dei padiglioni, le *diaetae* dove si poteva riposare o mangiare, che erano di solito circondate da un bacino. Al loro interno era sempre presente una fontana: piaceva il suo mormorio, la sua freschezza e la sua vita! L'acqua è un elemento

di magia (figura 14). Poco a poco la casa si trasforma per accogliere meglio il proprio giardino. Il vecchio atrio che non ha altro che una camera d'ingresso si orna di piante da giardino, disposte attorno alla vasca centrale per ricevere maggior luce. Al fine di ampliare questa visione si dipingono sui muri piante acquatiche o iris. I pittori spingeranno il realismo di questa «illusione» fino a disporre nel mezzo del fogliame anche la sagoma di una lumaca o quella di un uccello. Le case trovate negli scavi di Pompei ci fanno conoscere un gran numero di giardini, come quelli che potevano possedere le famiglie della piccola borghesia (figura 15).

Da studi effettuati sulle impronte lasciate dalle radici si ha un'idea della flora di cui disponevano i Romani. Vi troviamo alberi come l'acero, il cipresso, il pino, la palma, il pioppo, la quercia, il tasso, il bosso, il corbezzolo, la ginestra, il rododendro, l'oleandro e l'alloro; a rivestire dei piani abbiamo invece: l'edera, l'agrifoglio, la pervinca e l'acanto.

Plinio il Giovane aveva un boschetto di violette; altrove ci sono anemoni, garofani, digitale, gelsomini, gigli, iris, giacinti, margherite, viole del pensiero, narciso, trifoglio ecc.

Spesso nei dipinti pompeiani vediamo giardinieri che lavorano per costruire palizzate con tralci di rose, ghirlande viventi fatte di vite o edera, pergolati, gazebo o fontane.

Così, per i suoi vari aspetti, il giardino ro-



15. Affreschi parietali, Pompei, Napoli.

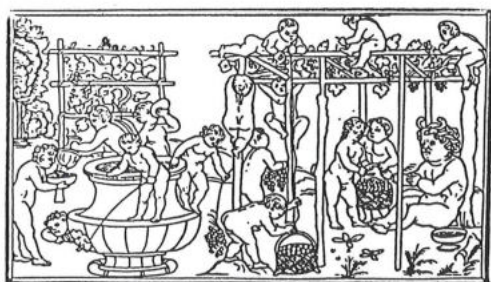
mano, a partire dal I sec. a.C., sarà di base per fornire elementi per i futuri secoli. A volte ha forme più artificiali, simmetriche e a volte ambizioni paesaggistiche. In ultima analisi dai giardini romani nasceranno i grandi giardini all'italiana dell'epoca classica ed i parchi pittoreschi della seconda metà del XVIII sec.³

³ F. FARELLO, *Architettura dei Giardini*, Roma 1967, ed. cons. Roma 1985; P. GRIMAL, *L'art des jardins*, Paris 1974, trad. ital. *L'Arte dei Giardini*, a cura di Marina Maggi, Roma-Salerno 1987.



16. De Spæra, miniatura, Modena, Biblioteca Estense.

IL GIARDINO MEDIOEVALE



17. Pergolati di vite, da F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499, xilografia.

18. Chiostro nell'anfiteatro romano di Verona.



Al contrario di quel che successe in Oriente, dove i giardini non furono mai abbandonati, quest'arte conobbe in Occidente una lunga eclissi dopo la fine del mondo antico.

Privato di qualsiasi significato religioso, il giardino non poteva conservare il suo posto preminente nella cultura occidentale e per vederlo sbocciare di nuovo bisogna aspettare che si produca un'evoluzione spirituale sotto l'influenza di apporti esterni: contatti rinnovati con l'antichità dopo la «rinascenza» carolingia, ripresa del commercio e delle relazioni con l'Oriente, apporti celti, e infine il Rinascimento italiano. Non crediamo, tuttavia, che ogni ricordo e ogni tradizione del giardino antico fossero bruscamente scomparsi. Quest'arte aveva per troppo tempo occupato troppo spazio nella vita quotidiana (figura 16). Soprattutto nelle province medievali della Francia, in Italia, in tutti i paesi «romanzi» sopravvivenze materiali trasmettono senza soluzione di continuità, di generazione in generazione, la tecnica del giardino. È così che persiste nel giardino medioevale, nel momento in cui noi cominciamo a scorgerlo, cioè verso il XII secolo, l'impiego del bosso nelle bordure tagliato secondo regole ancestrali. Vi si trovano anche spalliere di rose che formano palizzate destinate a contenere l'esuberanza di una siepe. La vite continua a formare pergolati, volte e graticci (figura 17). Sarebbe interessante misurare in modo preciso il ruolo giocato dai chiostri in questa trasmissione del giardino antico (figura 18).

Il giardino medioevale rispondeva a esigenze mediche (produzione di piante per fini medicinali), produttive (produzione ortofrutticola), estetico-contemplative (produzione di fiori e di essenze profumate) ed esistenziali (giardino come spazio dedicato alla ricreazione e alla meditazione).

Il cortile posto all'interno del castello era spesso completato dal frutteto che si esten-

deva liberamente all'esterno delle mura. È là che bisogna cercare la vita reale del giardino durante questo periodo, ed è per mezzo suo che conviene rintracciare le tappe della sua evoluzione. Alcuni celebri testi forniscono preziose indicazioni: il *Romanzo di Tristano*, il *Roman de la Rose* e le leggende di re Artù. In essi ritornano a far capolino ruscelli, frutteti dalle piante tropicali, il faggio, pioppo, frassino, abete, acero, quercia che convivono con cipressi e olivi; vari tipi di animali e ovunque fiori.

È giusto pensare che questi temi letterari, abbiano esercitato una influenza decisiva sull'arte dei giardini, rendendole il mistero e il simbolismo che aveva perduto.

Alla fine dell'XI secolo un «giardiniere» fiammingo, Louis, originario di Beaubourg, costruì per il conte Arnould de Guines un «labirinto» nei giardini del castello d'Ardre; era formato da palizzate e chiostri di legno ricoperti di verde. Questo è il primo esempio di un motivo destinato ad avere una lunga fortuna, e i cui esempi sopravvivono ancora ai giorni nostri.

Poco a poco il giardino ridiventò quello che l'antichità lo aveva fatto: l'immagine umana di un mondo meraviglioso, parte integrante di ogni possedimento e residenza, non solo regale ma signorile o semplicemente borghese. Quello dei semplici privati sarà volto soprattutto all'utilità e la sua disposizione avrà lo scopo di creare un luogo di riposo e di aria pura, profumato da numerose piante ed erbe aromatiche.

I giardini reali invece avranno maggiori dimensioni e comprenderanno anche un bosco per le bestie selvatiche, un vivaio per i pesci e delle voliere. Gli alberi saranno piantati secondo linee perpendicolari per liberare le prospettive. A differenza dei giardini antichi, non c'è ancora nessuna statua, ma in compenso ha sviluppato al massimo il suo carattere utilitario e agricolo. I giardinieri di quest'epoca spingono i loro sforzi verso il miglioramento della specie, soprattutto quello delle rose; cercando di realizzare innesti straordinari tipo la vite sul ciliegio, o dieci-dodici essenze diverse su di uno stesso tronco di quercia. Erano ricerche curiose, ma essenzialmente avevano lo scopo di fare del giardino un luogo di meraviglie, un «verziere incantato», il Giardino di Armida, la cui descrizione sarà presente a tutte le immaginazioni ancora al tempo in cui trionferanno le forme «classiche»⁴.

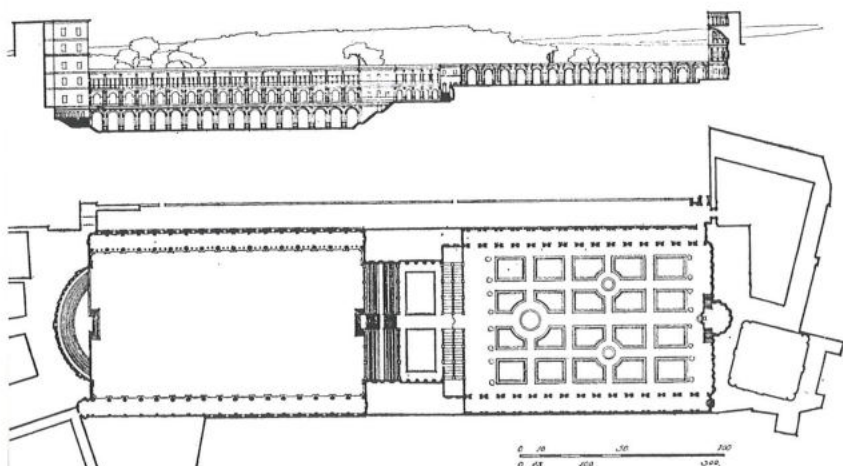
⁴ F. FARIELLO, cit.; P. GRIMAL, cit.



19-20. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499, xilografie.

IL GIARDINO CLASSICO

21. Bramante, 1503, Giardino del Belvedere in Vaticano, pianta e prospetto.



La creazione del giardino classico comincia con il Rinascimento italiano: il fatto è innegabile, ma sarebbe inesatto immaginare che l'arte del giardino conobbe allora una vera rivoluzione, e che una nuova estetica fu «costruita» dal nulla. Il giardino medievale, così ricco, così carico di simbolismi complessi, così evoluto anche nelle sue tecniche, non aveva nessun bisogno di «rinascere». Esso si trasforma senza dubbio ma continua anche, e molti dei temi classici compaiono già nel XV secolo ed anche prima. Continuano le ricerche dell'epoca precedente, quel gusto del bizzarro che spingeva ad inventare combinazioni artificiali di innesti e a volte nuove forme vegetali. Così si passa senza transizioni troppo sensibili dalle intenzioni ornamentali del «gotico fiorito» alle fantasie già barocche che saranno la delizia dei giardinieri del XVII secolo.

I primi esempi del nuovo stile in Italia sono a Firenze, dove lo stesso Boccaccio nel suo *Decameron* descrive un giardino medievale. Qui si incontrano i primi segni di uno spirito nuovo. Questo giardino fa senza dubbio pensare per più di un tratto a quello della Rosa, ma ricorda anche i recinti cari ai romanzieri greci. Il motivo del prato, la fontana con i suoi ruscelli, appartengono al dominio bizantino.

In nessun luogo questo spirito nuovo nell'arte dei giardini appare più chiaramente che nel famoso *Sogno di Polifilo*, che il veneziano Francesco Colonna compose nella seconda metà del XV secolo. Polifilo e la sua amante Polia (figura 19), portati su una barca meravigliosa, sbarcano sull'isola di Citera, residenza di Venere e degli Amori. E l'intera isola non è che un immenso giardino, le cui delizie sono descritte diffusamente. Questo è il giardino di Venere (figura 20) che unisce al fascino sensuale della Natura le bellezze più austere della geometria. L'intellettualismo entusiasta del Rinascimento vi ha impresso il suo marchio.

L'impresa degli architetti e della geometria sui giardini, percepibile nel *Sogno di Polifilo*, non tardò a tradursi in realtà con il progetto che elaborò il Bramante nel 1503 per il Giardino del Belvedere in Vaticano (figura 21).

L'ispirazione dei romanzi cavallereschi, rinnovata da Ariosto e da Tasso, dà un colore sia epico che teatrale agli incantesimi del giardino. Così come l'interno di un palazzo in cui si recita una tragedia è a quei tempi naturalmente un salone, nello stesso modo gli esterni diventano dei giardini. Così che si hanno delle azioni reciproche del teatro col giardino. Se il secondo im-

pone al primo i suoi boschetti ordinati, le sue fontane, i suoi vasi di marmo o di terracotta, viceversa lo scenario teatrale viene a confermare le tendenze proprie del giardino: si troveranno nel parco le quinte (i viali coperti che si aprono al riparo delle siepi) (figura 22), gli ingranaggi segreti, le «ribalte» (che sono i piani d'acqua), gli spazi vuoti che sono di proposito predisposti per la recita degli attori, un'illuminazione studiata, delle illusioni, delle prospettive imposte (figura 23).

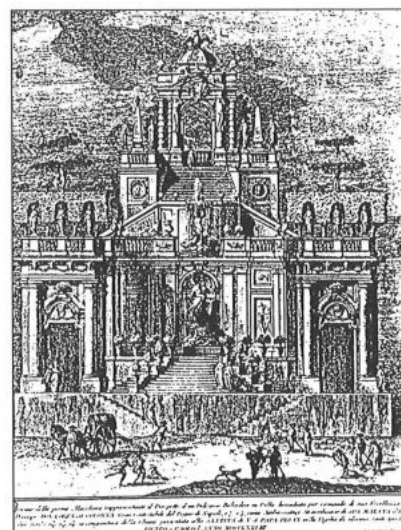
Il giardino è per eccellenza il regno dell'illusione teatrale, delle leggi accuratamente calcolate. Ma geometria e «ragione» non sono fine a loro stesse: sono solamente al servizio di un'arte il cui scopo rimangono la fantasia e il fantastico. Così, malgrado i giudizi a volte severi espressi sul giardino classico, quest'arte rimane ai nostri occhi l'espressione compiuta di un secolo puerile e grandioso, fedele nella sua essenza alle grandi lezioni del Rinascimento italiano, fiero di giocare con simboli, forme, luci e acque.⁵

⁵ F. FARIELLO, op cit.; PIERRE GRIMAL, op. cit.



22. Teatro di verzura, Villa Gamberaia, Settignano, Firenze.

23. Disegno della prima macchina rappresentante il prospetto di un Belvedere in villa, 1778.



SIMBOLOGIA DEGLI ELEMENTI VEGETALI NEI DIPINTI



C. Crivelli, *Madonna della Candeletta*, 1490-91, Milano, Pinacoteca di Brera.



G. Di Paolo, *Madonna dell'Umiltà*, 1445 ca., Boston, Museum of Fine Arts.

Fu nel Medioevo e nei numerosi trattati pubblicati nel Rinascimento che si elaborò un complicato codice simbolico applicato al mondo dei fiori e della frutta.

Le fonti da cui venivano tratti i diversi simbolismi erano diverse: la Bibbia, i Vangeli apocrifi, la mitologia classica, il cui riferimento primo erano le *Metamorfosi* di Ovidio, i testi scientifici, i trattati di agricoltura di Catone, Varrone e Columella, gli erbari e la patristica che ne fornì testi fondamentali.

Il fiore è protagonista per eccellenza dal punto di vista simbolico: in aggiunta al suo uso «laico», come ornamento femminile o come codice simbolico della lingua galante, occorre richiamare un uso nel campo religioso che trova la sua prima fonte nel Cantico dei cantici e nell'immaginario naturale del linguaggio biblico in generale, da quello profetico a quello della parabola di Cristo.

L'*hortus conclusus* illustrato nel Breviario Grimani della Biblioteca Marciana è un monumento sintetico dell'autunno del Medioevo e costituisce il modello dei «nomi» e dei «luoghi» delle litanie mariane. Il «giglio delle valli» e la «rosa mistica» della letteratura sapienziale trovano ulteriore e diversa collocazione in un secondo giardino, quello monastico, dove l'erba e il fiore conoscono una loro classificazione nell'indagine terapeutica. Il passaggio successivo sarà quello laico del «giardino dei semplici», l'empirica e ordinata raccolta delle erbe in base alle loro proprietà: il protagonista sarà appunto il fiore, questa volta accolto nelle sue virtù essenziali.

Altri soggetti dipinti molto spesso, oltre al giglio e alla rosa erano le aquileghe, il garofano, il cetriolo, la ciliegia, la mela, la noce, la pesca e la prugna.

L'aquilegia, secondo Panofsky, raffigura il dolore della Madonna.

Nel simbolismo cristiano il cetriolo simboleggia il peccato quando è usato come attributo della Vergine Maria e, in particolare, significa i peccati che non toccano la Vergine Immacolata.

A causa del suo colore rosso e del succo, la ciliegia suggerì il sangue di Cristo.

Il nome greco «dianthos» del garofano significa «fiore di Dio». Perciò spesso il garofano fu dipinto in un vaso vicino alla Vergine Maria, oppure con le fragole selvatiche tra l'erba del paradiso, o fra le mani di Cristo bambino.

La mela è nota come simbolo della caduta dell'uomo quando è in connessione con Adamo ed Eva, ma vuol dire salvezza quando è in connessione con Cristo.

La noce simboleggia la Trinità, secondo Adamo di Perseigne. Egli basò questo simbolismo sulle seguenti ragioni: la noce consiste di tre parti, una parte esterna verde, il guscio e la parte interna dolce. La parte esterna simboleggia la Passione di Cristo per la sua amarezza, il guscio simboleggia la forza dello spirito, l'interno ha sia la dolcezza della divinità che l'olio dell'unzione che salva il mondo.

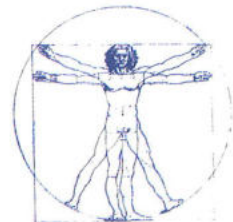
La pesca fu simbolo della Trinità per la sua struttura: corpus est, dein lignum rursusque semen de ligno, ut percisis.

La prugna rossa, a causa del suo colore, fu allusione alla Passione e morte di Cristo sulla croce. •



Breviario Grimani, miniatura, 1514, Venezia, Biblioteca Marciana.

24. Giusto Utens, *La Pretaia*, 1598, Museo Topografico, Firenze.



N

ella descrizione che il Boccaccio ci dà del giardino si allude due volte al suo bello «ordine».

Ordine significa in questo caso «ordine architettonico», «organizzazione delle forme secondo leggi geometriche».

La geometria ha le sue radici nelle culture dell'antico Oriente, dovuta anche la necessità di risuddividere i campi dopo le inondazioni primaverili. Nel VI sec. a.C. le cognizioni geometriche passarono ai Greci, che le svilupparono come una scienza autonoma.

Fin dall'inizio essa fu in stretto rapporto con l'architettura ma è nel Rinascimento che acquista un'importanza mai avuta prima, quale mezzo di organizzazione delle forme. L'età rinascimentale è caratterizzata infatti «dall'appassionata lotta per lo studio dello spazio, dall'aspirazione a chiarirne la struttura e a dominarne le leggi»⁶ (figura 24).

Sul duplice fondamento costituito da un lato dalle concezioni di ispirazione cristiana, secondo cui il mondo è creazione divina e l'uomo immagine di Dio, e dall'altro della riscoperta della filosofia antica, uomo e mondo vengono concepiti in modo nuovo. Vengono enunciate numerose leggi matematico-geometriche. Leonardo da Vinci ne dimostra una disegnando una figura (figura 25) che, ritta a braccia aperte, descrive un quadrato, mentre a braccia e gambe divaricate descrive un cerchio il cui centro è l'ombelico, il centro del mondo. Si postula pertanto che l'uomo sia misura di tutte le cose. Dovunque vengano create forme artistiche ci si serve della geometria.

25. L. da Vinci, 1510 ca., Venezia, Gallerie Accademia Belle Arti.

26. Giardino Giusti, Verona.

27. J.C. Volkamer, *Il Giardino Spolverini in Verona*, 1710 ca.

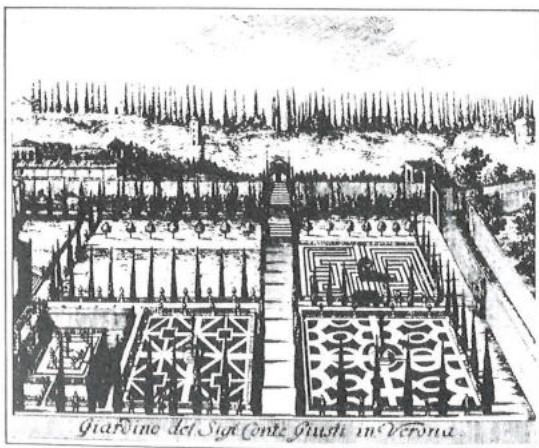


Giardino del Sig. Marchese Spolverini, in Verona.

Nel Cinquecento, nasce l'idea di una nuova distribuzione degli spazi, della successione e dell'interconnessione, ordinate secondo punti di vista artistici.

La caratteristica più appariscente dell'impianto è sempre il suo asse, che segna nella maggior parte dei casi il tracciato che dal portone d'ingresso della villa porta al giardino (figura 26). L'asse principale è incrociato da assi secondari e ne deriva così il tipico impianto ortogonale del giardino. I sentieri seguono sempre un percorso rettilineo ed entrambe le loro estremità hanno un fine chiaro e definito, che può essere la villa stessa o il bacino d'acqua, un gruppo di sculture o un belvedere. Percorrendo il giardino si deve notare il contrasto di chiaro e scuro, di luce ombra; in un certo senso veniamo ricondotti ai quattro elementi fondamentali della vita: da un lato ci sono l'acqua e la terra, dall'altro il fuoco e l'aria (contrasto fra la grotta umida e il terrazzo al sole).

Un'ulteriore caratteristica del giardino italiano è l'impiego delle figure geometriche, il quadrato, il cerchio e il semicerchio, nella progettazione dell'impianto (figura 27). Già l'Alberti raccomandava per il tracciato dei giardini: «Si faranno inoltre cerchi, semicerchi, e altre figure geometriche in uso nelle aree degli edifici, limitate da serie di allori, cedri, ginepri...»⁷ Questi elementi vengono ripresi nei giardini segreti, in rotonde fatte di cipressi, file di alberi e siepi, e negli stessi muri. Il culmine dell'utilizzazione di questo elemento sarà raggiunto nel Sei-Settecento dai teatri di siepi⁸ (figura 22).



28. J.C. Volkamer, *Il giardino Giusti*, incisione, 1714.

29. Giardino Giusti, Verona.



IL PARTERRE

L'elemento più strettamente formale e decorativo del giardino rinascimentale è il *parterre*, una composizione di aiuole disposte geometricamente, recinta perlopiù da bosso (figura 28). Sono forme che colpiscono talmente l'occhio da essere considerate a prima vista il tratto distintivo principale del giardino italiano.

Il concetto di *parterre* (a livello della terra) di fatto prende forma soltanto nel Settecento e designa in senso stretto le ricercatissime e splendide aiuole proprie del giardino barocco, ma viene oggi applicato usualmente anche a quelle che sono le analoghe componenti del giardino rinascimentale. La forma fondamentale e sempre ricorrente del *parterre* è la suddivisione cruciforme in quattro campi uguali, il cui centro può essere evidenziato da una fontana, un bacino d'acqua o anche da un padiglione. Questa forma costituisce il prototipo originario di ogni impianto di giardino e se ne può ricostruire la storia a ritroso partendo dai chiostri medievali per risalire ai giardini dei peristili romani e fino a quelli dei millenni dell'età precristiana. Nei giardini rinascimentali la cornice viene ampliata, le forme si affinano, i quarti di aiuola vengono delimitati in vario modo, con cespugli potati in forma di cono, sfera o cubo (figura 29), creando così un artistico rilievo in verde.

Come possiamo vedere nei dipinti di Utens, il *parterre* dei primi giardini toscani non aveva ancora quel rigore che in seguito gli sarebbe stato proprio, non conosceva ancora i boschi potati secondo forme geometriche, era ancora, con una divisione semplice delle aiuole, vicino al giardino rurale medievale dei chiostri e dei castelli piuttosto che al giardino ornamentale del Rinascimento (figura 30). All'inizio i *parterre* erano spesso costituiti da alberi da frutta disposti in base a considerazioni formali. Essi venivano suddivisi in riquadri circondati da siepi, in cui gli alberi erano piantati in bella regolarità e sottolineavano talvolta gli an-

goli, talaltra il centro del riquadro. Una mutata concezione dell'arte dei giardini nel Sei e Settecento bandì le piante da frutto come mezzo di organizzazione del giardino, e le aiuole persero la loro sostanza plastica e formatrice di spazio, tanto necessaria all'animazione dell'ambiente.

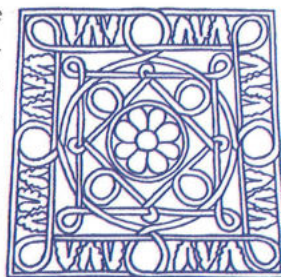
Il testo dell'*Hypnerotomachia Poliphili* – che precede di un secolo i dipinti di Utens – offre l'immagine di un giardino a *parterre* che non ci aspetteremmo, in tale forma, alla fine del Quattrocento. Vi si descrive un *parterre*, illustrato da una xilografia, che con le sue erbe aromatiche e le strisce di marmo chiaro forma un disegno geometrico (figura 31).

Una delle più amate, per la nostra sensibilità, particolarmente «italiana» variante di *parterre* è la limonaia, il *parterre*-arancera, che si è conservato fino a oggi in molti impianti di giardini. Alberelli di aranci e di limoni vengono disposti nelle aiuole in grossi vasi di terracotta collocati su piedistalli in numero così cospicuo che ne risulta l'immagine di un piccolo bosco. Bisogna forse interpretare la limonaia come una stilizzatissima e raffinata reminiscenza dell'antica aiuola a frutteto.

Un'ulteriore variante del *parterre* – che è al tempo stesso una nuova idea rinascimentale di organizzazione delle forme – è quello ad acqua, così come viene introdotto per la prima volta dal Vignola a Villa Lante. Essa forma dei lucenti specchi fra il verde scuro del bosso e arricchisce il *parterre* di un ulteriore elemento molto suggestivo.

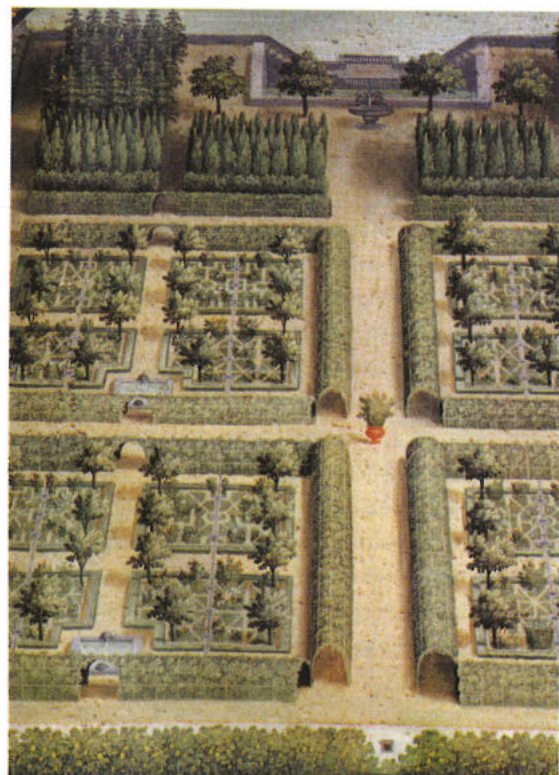
Una forma particolare di *parterre* è forse anche il labirinto, composto da siepi. Di fatto i labirinti si sono conservati in pochissimi giardini storici italiani, ad esempio nella Villa Pisani a

Stra e nella Villa Barbarigo a Valsanzibio, ma sulla base delle antiche incisioni possiamo constatare che essi erano, specialmente nel Seicento, un elemento molto amato e molto diffuso dell'impianto dei giardini. Non è chiaro quanto e dove questo motivo abbia fatto la sua prima comparsa, ma è evidente che si richiama alla mitologia dell'Antichità. L'immagine archetipa del labirinto si concretizza nel giardino rinascimentale in un'immagine festosa. Diventa l'attrazione dilettevole e giocosa dell'impianto del giardino¹².



31. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499.

30. G. Utens, *Parterre e pergolati in un particolare del dipinto di villa Ambrogiana*, 1598, Firenze, Museo Topografico.





Un mezzo particolarmente efficace per organizzare lo spazio nel giardino all'italiana è la pergola. Già Boccaccio ne parla descrivendo la «maravigliosa bellezza» del giardino e anche nella *Hypnerotomachia Poliphili* si parla di sentieri coperti da pergolati, che consolidano dal punto di vista spaziale la rete delle vie radiali e assiali. Entrambe queste immagini letterarie corrispondono in modo sorprendentemente esatto alle raffigurazioni di Giusto Utens.

La pergola come elemento dell'impianto del giardino compare già nell'antichità. Una pittura murale dell'epoca di Amenophis III (circa 1400 a.C.) raffigura un giardino nel cui centro si individua una corte coperta da un grande pergolato. L'origine di tali costruzioni si lascia facilmente evincere da altre pitture egizie. Una raffigurazione della vendemmia, conservata in un sepolcro tebanico risalente al Regno Medio (1900 a.C.), mostra che già gli Egiziani utilizzavano delle intelaiature a forma di galleria per far crescere la vite. Per alcuni tipi di vitigno, specialmente nel caso dell'uva da tavola, questa pratica è in uso ancor oggi in molte regioni.

Nel Medioevo la tradizione della pergola sembra essersi conservata senza soluzione di continuità. Incisioni, miniature e dipinti ci mostrano che piccole pergole di vite o di rose rampi-

canti erano frequenti non solo a sud ma anche a nord delle Alpi. Soltanto nel giardino rinascimentale però essa viene introdotta in grande stile come un mezzo architettonico, capace di organizzare lo spazio. Nei dipinti e nelle incisioni dell'epoca possiamo vedere tutte le possibili varianti di pergola (figura 32). Purtroppo esse si sono conservate oggi soltanto in pochissimi giardini storici d'Italia.

Una forma più raffinata di pergola è quella disposta cruciformemente, dove all'intersezione dei due assi è coperta da una cupola, questo tipo di pergola era particolarmente diffuso e anche a nord delle Alpi faceva parte (con il nome di *treillage*) del repertorio dell'ideatore di giardini e costituiva uno degli elementi più importanti del giardino stesso.

L'esempio più affascinante di pergolato italiano è forse quello situato nel cuore della città vecchia di Napoli, nel chiostro di Santa Chiara (figura 33). Esso si estende sul crocevia del cortile centrale a giardino e i sostegni e le panche, in muratura, sono ornati con pitture su maiolica nei toni dell'arancio e del blu. Questo straordinario impianto, che risale al 1740, grazie alla felice combinazione dell'architettura, delle piante e della pittura, crea un'immagine di incantevole effetto. La copertura del pergolato, ornata dai frutti, dal blu del cielo che vi si insinua e dalla regolarità geometrica dell'apparato di sostegno ha ispirato anche molti pittori.

Raffigurazioni illusionistiche di pergolati sono spesso impiegate nei dipinti dei soffitti delle logge e dei loggiati. In tal modo si alleviava la pesantezza delle volte portanti e il fascino del giardino veniva attirato entro la casa. Uno dei più bei *trompe-l'oeil* di questo genere si trova nel loggiato semicircolare di Villa Giulia, costruita a Roma tra il 1551 e il 1553 per il Papa Giulio III dall'Ammanati e dal Vignola.

Per quanto oggi i pergolati siano assenti dalla maggior parte dei giardini storici d'Italia, essi costituirono uno degli elementi più importanti del giardino¹³.

32. Cima da Conegliano, Pala con Madonna in trono, 1489, Vicenza, Museo Civico.

33. Chiostro di Santa Chiara, 1740, Napoli.



LA PERGOLA

LA TERRAZZA

34. Giardino di Villa Lante, Bagnaia, Viterbo.



35. Palazzo Farnese di Caprarola, Affresco, loggia della Palladina Gamba, Villa Lante, Bagnaia, Viterbo.

36. Piero della Francesca, Ritratto di Battista Sforza, 1465 ca., Firenze, Uffizi.



La coltivazione a terrazze sin dai tempi più remoti fa parte dei procedimenti dell'agricoltura di tutto il bacino del Mediterraneo. Nei giardini delle prime ville si trattava ancora di una sequenza di superfici terrazzate, disposte lungo il pendio nel modo meno appariscente possibile (figura 34). In seguito quando si scoprirono le possibilità di organizzare artisticamente gli spazi dei giardini, si fecero più incisivi gli interventi nella topografia. Davanti alle ville venne collocata, dal lato del giardino, un'ampia terrazza e il giardino stesso ricevette un impianto a grandiose superfici terrazzate, la più bassa delle quali, con le sue alte mura di sostegno, si stagliava netta nel paesaggio (figura 35). Certo il giardino rimaneva ancora un'area separata dall'ambiente circostante tramite muri e siepi, ma tuttavia perdeva nettamente quell'isolamento dal mondo che era stato proprio del giardino medioevale. La terrazza schiudeva la vista sul giardino e, al di là di esso, sul più vasto paesaggio circostante: il *belvedere* e la *bella vista* diventano sempre più elementi essenziali dell'organizzazione concettuale del giardino. Dalla descrizione del Boccaccio apprendiamo che l'edificio racchiude un'ampia e piacevole corte interna e che quindi, conformemente all'architettura del castello medioevale, il giardino è ancora molto chiuso in se stesso.

Casa e giardino dal punto di vista spaziale e da quello ot-

tico, sono ancor «tutti da torno murati». Come la terrazza, anche la loggia, al piano rialzato della villa, acquistò un rapporto sempre più stretto con la vista sul giardino e sul paesaggio. La piccola cerchia di persone descritta dal Boccaccio si accinge dapprima a riposare un poco nella loggia, ornata con «quei fiori che concedeva il tempo e di frondi». La loggia descritta dal Boccaccio è però rivolta

verso la corte interna dell'edificio e le manca perciò ancora la *bella vista*. Invece quando, più di cento anni dopo, l'Alberti scrive che «il costruire balconate sulla facciata della casa sarà opera piacevole»⁹, le sue parole ci fanno intendere che ora, nel Quattrocento, la loggia è disposta sulla facciata esterna della villa, orientata sul giardino che diventa elemento costitutivo delle forme strutturali dell'architettura della villa. Il paesaggio come oggetto di contemplazione si afferma nettamente anche nella pittura rinascimentale. Nel Quattrocento il paesaggio, che si è imparato nel frattempo a rendere in modo prospetticamente esatto, diventa elemento essenziale della composizione del quadro. La rappresentazione di figure umane in primo piano e di scene di paesaggio sullo sfondo è quasi il modo tipico di organizzare il quadro (figura 36). Non di rado poi si ha l'impressione che il pittore abbia dedicato maggiore attenzione allo sfondo¹⁰.

mentato in modo spiacevole finché l'architetto Bramante, attivo in Vaticano, scoprì l'elemento architettonico decisivo per lo sviluppo ulteriore dell'arte dei giardini: la scalinata. Ogniquale la situazione del terreno lo permetteva, si cercò di introdurre il motivo della scalinata nell'impianto del giardino (figura 37). Resta ancora da dire che mentre si percorrono le scalinate l'occhio può volgersi in tutte le direzioni dello spazio. In tal modo viene soddisfatta l'esigenza dell'«occhio desto» dell'uomo rinascimentale e lo spazio è reso tangibile e misurabile con lo sguardo. Grazie alla scalinata, l'asse, che viene mantenuto come linea guida, perde la sua rigidità unidirezionale. Se in altri tempi e in altri luoghi gli impianti dei giardini erano stati opera di pittori, giardinieri e anche di sacerdoti e monaci, proprio la scalinata rese necessario il ricorso alla scienza e alla concezione dello spazio di un architetto. Essa costituiva in modo ideale una «scena», una cornice per il teatro quotidiano, per rappresentazioni improvvisate e soprattutto per l'autorappresentazione. Sulla scalinata si passeggiava, ci si incontrava, ci si metteva in mostra, si chiacchierava, si godevano le esecuzioni di un suonatore di mandolino o ci si divertiva ai lazzi di un buffone. L'intensa elaborazione a cui viene sottoposto il motivo della scalinata è anche indice di un mutamento nella concezione dell'impianto del giardino. Il giardino del primo Rinascimento era un luogo di quieta contemplazione. Il giardino tardorinascimentale e barocco serviva come splendida cornice di una società dedita alle feste sontuose, ai divertimenti, e innamorata di se stessa¹¹.

LA SCALINATA

37. Villa Sommi Picenardi, Olgiate Molgora, Como.





38. Statuaria del Giardino Giusti a Verona.



40. Fontana di Cerere, Parco Reale di Caserta, Napoli.

Le statue di marmo, che valgono in Goethe quale metafora dell'Italia arcadica, non soltanto sono onnipresenti nell'architettura ma costituiscono anche una componente essenziale del giardino all'italiana. Solo nel Cinquecento però le sculture ornamentali diventano un importante elemento organizzativo dell'arte dei giardini. Nel medioevale *Roman de la Rose* e nell'*Hypnerotomachia Poliphili* non si fa cenno a statue di marmo, come non lo fa l'Alberti nei suoi scritti.

39. Statuaria della Villa Dal Ferro-Lazzarini, 1550?, Orgiano, Vicenza.



Alle sculture nel Quattrocento infatti vengono dedicate poche parole ed è solamente merito del «cortile delle statue» in Vaticano se le sculture divennero una componente caratteristica del giardino italiano.

Oggi il rapporto fra le sculture e il giardino all'italiana è reso difficile dal fatto che il riferimento contenutistico alle figure rappresentate non è più vivo. Solo quando si riacquista dimestichezza con la mitologia antica e ci si immedesima nel mondo spirituale del Rinascimento, le statue di marmo del giardino italiano ricominciano a parlare. Esse narrano di Venere, dea dei giardini, di Cerere-Terra, l'*alma mater*, di Flora, dea dei fiori, di Diana, dea dei boschi e della caccia, di molte ninfe che appartengono al seguito di queste dee. Altre statue raccontano dei Giganti, di divinità fluviali, di Amore, di Bacco. I temi figurativi si ispirano in gran parte alle immagini della mitologia antica della natura e possono essere interpretati come il tentativo di rendere visibili

le forze operanti nella natura (figura 38). E la stessa interpretazione vale per le figure di satiri dai piedi caprini e per gli orribili ghigni grotteschi che compaiono un po' dovunque; essi simboleggiano le forze della natura, libere e selvagge. Le sculture ornamentali più piccole, come i fiori o i cesti di frutta in pietra, sono un ricordo dei ricchi doni della natura.

Nelle statue barocche i temi della mitologia della natura perdono il loro significato; le sculture parlano ormai anche della vita di corte, di danzatrici saracene, di musicanti, di nani e di buffoni (figura 39)¹³.

Fra le creazioni caratteristiche del giardino italiano nel campo della scultura rientrano anche le varie forme in cui le statue sono collegate all'acqua (figure 40 e 41). Da un lato, simili statue erano la personificazione dell'acqua, dall'altro, l'acqua corrente «destava alla vita» la scultura stessa. Accanto a figure di animali che rigurgitano acqua – come leoni, aquile, delfini e pesci – ritroviamo nel giardino italiano, come temi sempre ricorrenti, statue di Cerere-Terra, dai cui seni sgorga l'acqua, e di divinità fluviali, possenti figure, accanto a cui giace un'anfora, da cui l'acqua sgorga incessantemente.

Mentre nelle sculture antiche si alludeva all'acqua soltanto attraverso la raffigurazione di piccole onde increspate, nelle sculture dell'Ammannati, di Villa Giulia a Roma, compare per la prima volta l'anfora da cui zampilla l'acqua, che diventa da questo momento l'attributo indispensabile delle divinità fluviali. L'impressione prodotta da queste statue fu tale che l'anfora divenne un motivo costantemente ricorrente.

Nel Manierismo e nel Barocco la varietà dei temi delle figure da cui zampilla l'acqua viene ampliata considerevolmente. Le sculture diventano sempre più ricercate, raffinate e ardite. Soprattutto i progetti di fontane degli scultori Giambologna e Tribolo a Firenze, e Bernini a Roma, hanno una grande importanza nella storia dell'arte. Se talvolta la forza di espressione plastica delle statue nel giardino italiano è soltanto mediocre, esse risultano tuttavia sempre particolarmente suggestive grazie al loro abile inserimento nel progetto architettonico del giardino, guidano lo sguardo e fungono da mezzo di articolazione architettonica¹⁴.

LE SCULTURE

41. Ganimede, Giardino di Boboli, Firenze.





42. Laghetto dei cigni, Parco Reale, Caserta.

L'ACQUA

che sempre fecero dell'acqua uno degli elementi fondamentali sia per la sopravvivenza che per l'ordinamento artistico. Gli impianti con l'acqua sono così svariati che per descriverli sarà utile dividerli in due gruppi: quelli con acqua stagnante e quelli con acqua che scorre (figure 42-43). Talvolta lo specchio d'acqua costituisce una chiara superficie riflettente, la cui piatta estensione è increspata soltanto nel punto in cui l'acqua sgorga da un condotto modellato in forma di scultura, come accade nei giardini dell'Alhambra di Granada e nelle grandi vasche che figurano tra le rovine della Villa Adriana.

Già nei dipinti di Utens compare spesso al centro della vasca d'acqua un'isoletta rocciosa, ornata in genere da una scultura o da una piccola fontana. Il motivo dell'«isolotto» sembra sia stato parti-

colarmente gradito già nell'Antichità. Ciò che dapprima era un'isola fatta di frammenti grezzi di pietra divenne nei giardini del Cinquecento l'isolotto costruito con maestria e provvisto di balaustra (Villa Lante, Giardini di Boboli), un piccolo spazio rotondo di terra ferma al centro della superficie liquida, raggiungibile tramite strette passerelle.

Una delle conquiste principali del giardino italiano può essere considerata la sua riscoperta di tutti gli impieghi possibili dell'acqua che scorre. Essi dimostrano che l'acqua possiede possibilità di espressione praticamente inesauribili. Può produrre gli effetti più diversi e contrastanti. Può evocare quiete o incarnare la forza indomita e fragorosa, può essere scintillante e agile zampillo, oppure cupa e muscosa profondità.

Un altro motivo sempre ricorrente è quello della fontana, del getto d'acqua che s'innalza per riversarsi in una vasca dalla bella forma.

La tecnica idraulica delle fontane nacque nell'antico Oriente. Le pitture parietali pompeiane attestano che esse erano un gradito ornamento dei giardini anche nell'antichità romana. Nel Medioevo la tecnica della fontana non cadde nell'oblio; molti chiostri possedevano artistiche fontane, che avevano il compito di simboleggiare l'«acqua viva» della dottrina cristiana. Anche in Boccaccio le fontane costituiscono il naturale ornamento del giardino. Egli non ravvisava in esse la simbologia religiosa medioevale, ma anche per lui avevano un significato simbolico. La fontana «nel mezzo del prato» è la personificazione della forza vitale giovanile della piccola società che si riunisce nel giardino. Altri elementi apprezzati nei giardini furono le cascate di cui si fece largo impiego e i giochi d'acqua che vennero di moda nel Seicento e trovarono vasta applicazione nei giardini barocchi¹⁵.



43. La grande cascata nel Parco Reale di Caserta.

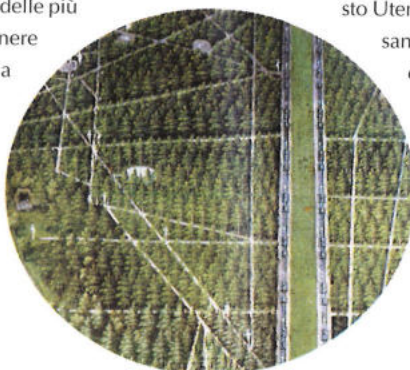
IL BOSCO

concetto generale del giardino italiano. Poiché nel clima mediterraneo una zona di ombra fitta è una delle attrattive più piacevoli del giardino, si cercavano nel bosco soprattutto frescura e riparo dal sole. Con la sua massa di verde esso fa da sfondo e da cornice, dà alla composizione stabilità e peso. E infatti i punti di collegamento fra le pendici boschive e il libero paesaggio divennero la sede preferita per la costruzione delle ville. Al pari delle caverne e delle sorgenti anche il bosco esercitò sempre un potente effetto sull'immaginazione umana. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, l'opera che descrive meravigliose e terribili trasformazioni, uno dei temi che ritornano più di frequente è il racconto di come certi esseri umani vengano costretti per sortilegio divino ad assumere forma di piante. Una delle più belle e famose metamorfosi di questo genere è certo la storia di Filemone e Bauci. Alla fine della sua lunga esistenza umana, la coppia cara agli dei viene trasformata in una coppia di alberi «sacri» posti l'uno accanto all'altro. Del bosco che è sentito come un essere animato e degno di venerazione ci parla anche il fi-

losofo romano Seneca: «Se ti si offrirà allo sguardo un bosco fitto per alberi antichi e superiori alla comune altezza, che impedisce la vi l'idea del bosco abitato da «spiriti malvagi». Tale immagine è viva ancor oggi in numerose favole, miti e saghe. Se al sud il bosco è stato vissuto quasi sempre come una forza positiva — era sempre collegato alla presenza dell'acqua, elemento prezioso per quelle regioni — al nord il bosco fu sentito come una forza incombente, ostile all'uomo. Secondo le antiche mitologie i boschi erano popolati soprattutto da Ninfe. Esse abitavano sotto alti e antichi alberi, presso le fonti, i ruscelli e nelle grotte. I loro compagni erano il dio dei boschi Pan e i satiri, quelle strane creature ibride, che si immaginava avessero la parte inferiore del corpo da capri e quella superiore da esseri umani. Nel bosco del giardino italiano si trovano riferimenti a queste antiche concezioni e gli esseri della mitologia antica compaiono in forma di sculture. Esse tuttavia, nella loro «realtà pietrificata», mostrano come quelle rappresentazioni antiche, un tempo altamente suggestive per l'immaginazione, siano ormai da tempo sbiadite. Le sculture non sono più che «ricordi» di un mondo interiore ormai da tempo trascorso.

Il bosco come elemento dominante nell'impianto del giardino è presente nella lunetta della Villa di Pratolino dipinta da Giusto Utens (figura 44). Sentieri in linea retta attraversano il boschetto riccamente ornato di sculture e giochi d'acqua. All'ombra degli alberi si trovano vasche, stagni e grotte oscure. Questo ampio bosco divenne il modello di molti impianti di giardino dell'età barocca. Di grande fama è anche il bosco di Bomarzo, con le sue numerose sculture¹⁶.

44. G. Utens, Pratolino 1598 (part.), Firenze, Museo Topografico.



Un fascino peculiare hanno le grotte artificiali, che non mancano in quasi nessun giardino italiano. Un motivo sempre ricorrente è soprattutto quello della grotta a nicchia: la si trova inserita nei muri di sostegno e di recinzione e in connessione con una scalinata.

Talvolta, nelle versioni più modeste, è provvista di un argenteo getto d'acqua che zampilla fra il muschio e le felci, altre volte ha proporzioni quasi monumentali e ospita una possente cascata che scroscia fra alte colonne ornate di mosaici. In alcuni casi si tratta di grotte naturali, di sorgenti che presentano questa forma; solitamente tuttavia la fonte è artificiale.

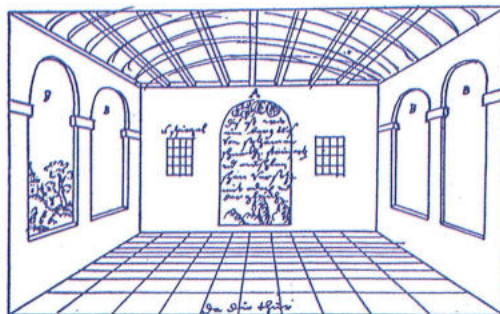
Di effetto ancor più sorprendente sono le grotte a sala, che diventarono di moda a partire dalla metà del Cinquecento e furono una delle più originali forme di espressione del Manierismo (figura 45).

Anch'esse hanno dei modelli antichi, le famose grotte dell'età imperiale romana. Mentre però nell'antichità si trasformavano soprattutto delle cavità naturali, le grotte dei giardini cinquecenteschi sono tutte artificiali. Le si costruiva all'ombra di alti alberi, alle pendici di uno spigolo di roccia, dove forse le condizioni naturali del terreno avrebbero potuto prevedere una sorgente o una caverna. Di forma regolare e geometrica – quadrata, circolare, ovale o ottagonale – esse sono provviste di aperture, quali finestre e portali, e mostrano esteriormente una facciata organizzata architettonicamente. All'interno invece perdono il loro carattere architettonico. Pareti e soffitto sono di bizzarra pietra pomice e tufo. Con il loro cupo umidore madido di rivoli d'acqua e la scintillante verzura sembrano «vera natura». E invece vi si trovano immagini oniriche, raffigurazioni in stile rocaille, una mistura plastica a collage di varie tecniche – mosaico, lavorazione a scultura, superfici trattate a graffito, con applicazioni di conchiglie, gusci di chioccioline, madreperla, stalattiti e cristalli – una fantasmagorica messa in scena fra il grottesco e l'idillio.

Lo stile di queste grotte, diffuse fino al secolo scorso, rimanda a quello delle grotte create da Bernardo Buontalenti per il granduca Francesco I de' Medici nel giardino della Villa Pratolino e nei giardini di Boboli a Firenze (figura 46).

Grotte altrettanto riccamente ornate esistevano nella seconda metà del Cinquecento anche a Genova. Si trattava soprattutto della Fonte Doria e della Grotta Pavese, che erano fra le più ammirate.

Le caverne furono non solo la prima forma di abitazione per l'uomo, ma anche dei luoghi di culto. La forma della caverna, talvolta bizzarra, esercitava un potente effetto sull'immaginazione. La scarsa visibilità dovuta alla de-



45. H. Schickhardt, Grotta a sala, Giardino Giusti, schizzo a penna.



46. Grotta del Buontalenti, Boboli, Firenze.

bole illuminazione si condensava in un'immagine altamente suggestiva per l'occhio interiore.

Il Rinascimento, che segnò l'inizio delle moderne scienze della natura, era però nel complesso ancora più vicino alla speculazione mistica che non alle scienze esatte. Era l'epoca dell'alchimia, miscuglio di razionalità e mistero, di scienza e di occultismo. Una delle formule alchemiche diceva: «Recati all'interno della terra e vi troverai la pietra filosofale». L'immagine della caverna come luogo magico ci è stata tramandata da molte fiabe e numerosi miti. Nella mitologia cristiana essa compare nel motivo della «grotta della natività» e in quello della «grotta sepolcrale».

La grotta perciò resta un tema vivo sia per la Chiesa orientale che per quella occidentale (in un certo senso la stessa cripta delle chiese cristiane ricorda una grotta), essa ha sempre sprigionato un fascino tutto particolare, infatti la stessa mitologia della natura faceva risiedere le «sorgenti della natura» nel «grembo della terra»¹⁷.

LA GROTTA

⁶ N. PEVSNER, *Europäische Architektur*, Monaco 1963; trad. ital.: *Storia dell'architettura europea*, Bari 1979, p. 180.

⁷ L.B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)*, IX, 4; a cura di Giovanni Orlandi, 2 voll., Milano 1966, vol. II, p. 806.

⁸ F. FARIELLO, *Architettura dei giardini*, Roma 1985; G. MADER, L. G. NEUBERT MADER, *Italienische Garten*, 1987; trad. ital.: *Giardini all'italiana*, Milano 1987; *Il giardino e la scena. Francesco Bagnara 1784-1866*, a cura di Paola Bussadori, Galliera Veneta 1986.

⁹ L.B. ALBERTI, cit. IX, 4, vol. II, pp. 808-10.

¹⁰ F. FARIELLO, cit.; G. MADER, cit.; *Il giardino e la scena. Francesco Bagnara 1784-1866*, a cura di Paola Bussadori, Galliera Veneta 1986.

¹¹ F. FARIELLO, cit.; G. MADER, cit.

¹² Ivi.

¹³ F. FARIELLO, cit.; G. MADER, cit.

¹⁴ F. FARIELLO cit.; G. MADER cit.; G. FIOCCO, «Statuaria veneta da giardino», in *L'illustrazione del Medioevo*, n. 163, anno XXVI, 1959.

¹⁵ F. FARIELLO, cit.; G. MADER, cit.

¹⁶ F. FARIELLO, cit.; G. MADER, cit.; M. CALVESI, «La prova della selva stregata», in: *Art e Dossier*, n. 40, 1989.

¹⁷ F. FARIELLO, cit.; G. MADER, cit.; *Genova. Tra magia, scienza e «meraviglia». Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, a cura di Lauro Magnani, Genova 1984; M. AZZI VISENTINI, «La grotta nel Cinquecento veneto: il giardino Giusti di Verona», in: *Arte Veneta*, n. 39, 1985.

Le fotografie 5,6,7,14,15,17,26,29,34,35,38,39,40,41,42,43 sono di B. Boaretto.

Barbara Boaretto Ambrosini, diplomata all'Accademia di Belle Arti nel 1991, collabora con studi di progettazione e restauro, anche per l'esecuzione di *trompe-l'œil*.

MUTUI PRIMA CASA

Le condizioni che regolano tutti i prodotti e i servizi della Cassa sono riportate nei fogli informativi analitici disponibili presso ogni sportello.

PRIMA CASA GIOVANI

PRIMA CASA PROTETTA

PRIMA CASA SUBITO

PRIMA CASA FLESSIBILE

CASA FACILE

**per l'acquisto, la costruzione,
la ristrutturazione, il restauro
o l'arredo dell'abitazione.**

Si rivolga con fiducia ai nostri
sportelli e scoprirà quanto è semplice

**"far uscire un sogno
dal cassetto"!**

Informazioni:

► presso tutti i nostri sportelli

► telefonando al **Numero Verde**
167-246615

► via Internet, <http://www.cariparo.it>



Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Gruppo Bancario **Casse Venete**

Inaugurata, venerdì 5 marzo, nella Sala del Consiglio Comunale del Municipio di Borgoricco (Padova) la mostra

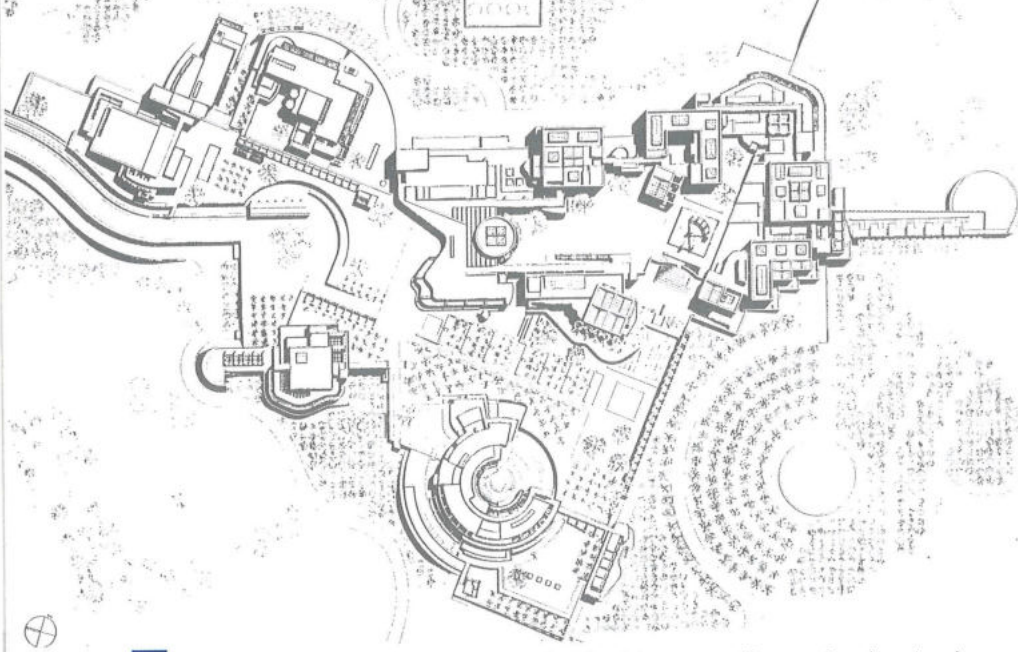
Richard Meier The Getty Center

La mostra è già stata esposta a Trento nell'estate scorsa e prima che lasciasse l'Europa l'Amministrazione Comunale di Borgoricco ha voluto ospitarla ai fini di creare un dibattito sul tema del museo.

Subito dopo l'inaugurazione della mostra, che rimarrà aperta sino al 15 marzo, la serata proseguirà con una tavola rotonda sul tema «Due Musei a confronto»: il Getty Center di Los Angeles e il Museo della Centuriazione Romana progettato da Aldo Rossi per il Comune di Borgoricco, del quale si stanno per avviare i lavori di costruzione.

Sono stati chiamati a parlare l'architetto Gabriele Cappellato, dell'Accademia di Architettura di Mendrisio, Svizzera, il prof. Aldo Colonetti, filosofo, direttore dell'Istituto Europeo di Design a Milano e Madrid, nonché direttore della rivista *Ottagono*, e l'architetto prof. Vittorio Savi, critico e attualmente professore di Storia dell'architettura contemporanea all'Università di Ferrara e di Storia delle città all'Accademia di Architettura di Mendrisio.

Curatori della mostra sono gli architetti Lino Sorato, Bruno Stocco, oltre a Vania Agostini e Gianni Vecchiato.



I Getty Center occupa una stretta fascia di terreno collinoso che si protende verso sud, lungo l'autostrada che porta a San Diego. In seguito agli accordi raggiunti con gli abitanti della zona, i volumi da erigere sono stati limitati sia in estensione che in altezza e l'autorizzazione a costruire è stata assoggettata a norme molto rigorose. Il piano generale del complesso ha tenuto conto soprattutto della pendenza del terreno boscoso, che offre in ogni direzione splendide vedute sulla città, sulle montagne e sull'oceano. Quasi tutti gli edifici che ospitano le diverse funzioni e strutture del centro sono disposti lungo le due creste che costituiscono l'estremità meridionale di questo appezzamento di 440 mila metri quadrati. Lo schema planimetrico stabilisce in tutti i suoi dettagli un dialogo fra quell'angolo di intersezione e una quantità di forme curvilinee largamente derivate dai confini del terreno verso l'autostrada, dalla rete stradale metropolitana dalla topografia della zona. Il progetto ricerca un rapporto sia con la città di Los Angeles che con le montagne di Santa Monica. Poco più di un chilometro a nord del complesso principale, un parcheggio sotterraneo e la stazione funicolare indicano l'ingresso al museo pubblico.

Agli studiosi, agli ospiti e alla maggior parte dei dipendenti del Getty Center è permesso di fare a meno della funicolare, potendo accedere al parcheggio situato sulla sommità della collina percorrendo una strada che sale parallela ai binari della funicolare. Al termine del percorso il Getty Center si apre intorno a un piazzale d'arrivo, dotato di parcheggio riservato, posto sotto la piattaforma d'ingresso sopraelevata. A nordest il visitatore trova l'auditorium con 450 posti, gli uffici dell'amministrazione e gli edifici per l'Art History Information Program, il Getty Center for Education e il Getty Conservation Institute. Il resto del complesso — le gallerie d'arte e i locali accademici — si estende verso sud lungo una delle creste e comprende in totale sei edifici. L'edificio del ristorante e il Center for the History of Art and the Humanities occupano posizioni strategiche sulla cresta rivolta a sudovest. Tuttavia, a causa delle limitazioni imposte, gran parte del complesso è situato al di sotto della quota più alta della collina, 273 metri, e molte delle strutture sono unite da collegamenti sotterranei.

La sistemazione paesaggistica integra gli edifici all'ambiente che li circonda attraverso una successione di giardini che si estendono oltre i volumi chiusi, così da avvolgere l'intero complesso.

L'acqua ha un ruolo essenziale nel congiungere le strutture create dall'uomo con la rigogliosa vegetazione coltivata tutt'intorno in terrazzamenti artificiali. Una serie di fontane e di canali che scendono a cascata dai principali edifici confluiscono nel corso d'acqua centrale del parco situato tra le due creste.

I diversi tipi di rivestimento previsti per le costruzioni concorrono ad armonizzare il complesso con l'ambiente, ma anche a indicare la categoria e le funzioni delle varie parti del centro.

Gli edifici del museo che costituiscono la parte di maggior rilievo pubblico del programma Getty, sono completamente rivestiti in pietra che, insieme alla vegetazione, si accorda ottimamente con il paesaggio della California meridionale.

SCAVARE IN SICUREZZA

Pali Micropali Diaframmi



COSTRUIRE SUL «SICURO»

FF DI FERRARI T. & C Srl
Via Vicenza 15
36043 Camisano VI
Tel. 0444 610274 - 610901
Fax 0444 410619



FERRARI
TRISTANO & C. srl

PASSAVANT

LO SPECIALISTA MONDIALE NEL TRATTAMENTO FISICO DI ACQUE OLEOSE

SEPARATORI DI OLII MINERALI

Separatori a coalescenza

Separatori a coalescenza-adsorbimento

SEPARATORI DI GRASSI ORGANICI

- Normali - Automatici
- Costruzione in ghisa, acciaio verniciato, acciaio inox, con valvole bloccanti automatiche e sistemi di allarme
- Quattro livelli di separazione raggiunti con impianti componibili progettati e verificati secondo le norme DIN

EDILCASA® COMMERCIALE S.p.A.

Bassano del Grappa (Vicenza)
Viale Pecori Giraldi, 55
Tel. 0424 502029 - 502045, Fax 0424 502386

LO SMALTO PORCELLANATO IN EDILIZIA

A cura di Giorgia Roviato

Lo smalto porcellanato è l'unico rivestimento inorganico complesso dei metalli che abbia la stessa natura e composizione del vetro, cui aggiunge alle caratteristiche fisiche e chimiche proprie quelle meccaniche del supporto su cui viene applicato.

Da un'antica tecnica – come non ricordare la maestria raggiunta in epoca carolingia in territorio lombardo e confermata dalla celebre *Corona ferrea*? – che vede l'oro e altri metalli nobili supportare colorate paste vetrose, oggi l'uso privilegia l'accoppiata ferro e vetro che origina l'«acciaio smaltato», detto «acciaio porcellanato».

Il materiale è stato ampiamente applicato nel mondo domestico, dalle pentole ai sanitari, dagli elettrodomestici alla componentistica edilizia, al punto che alla fine degli anni '50 gli apparecchi di cottura e gli elettrodomestici diventarono, assieme all'automobile, uno dei simboli dell'avvenuta ricostruzione del Paese dopo la seconda guerra mondiale. Furono gli anni del «boom» e la proliferazione di elettrodomestici, apparecchi sanitari e pentolame favorì un grande sviluppo dell'impiego degli smalti.

A questa tradizione si affiancano gli studi e le ricerche di produttori



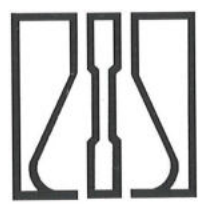
di lamiere e di smalti, nonché degli impiantisti e degli stessi smaltatori. La tecnologia del materiale viene quindi portata a vertici sempre maggiori per ottenere un prodotto in grado di sommare le caratteristiche meccaniche del supporto metallico con quelle fisico-estetiche del rivestimento vetroso.

Continue sperimentazioni hanno portato alla produzione di una vasta gamma di oggetti che vanno, nel settore edile, dai pannelli di rivestimento all'arredo urbano, dagli apparecchi elettrodomestici ai componenti impiantistici, dai servizi igienici agli spogliatoi prefabbricati ai componibili per comunità. Ma la costante opera di promozione del Centro Italiano Smalti Porcellanati comprende anche il settore dei componibili. E non solo nell'ambiente domestico dove si sta imponendo con sempre più forza un ritorno all'estetica e alle funzionalità di alcuni decenni addietro, ma anche e soprattutto nei componibili a vasta scala. Ospedali, industrie, scuole, asili, impianti sportivi si avvalgono con successo

di pannelli separatori, spogliatoi prefabbricati, servizi igienici utilissimi per praticità di pulizia, leggerezza, durata, inattaccabilità agli agenti batteriologici, facilità di montaggio e manutenzione, varietà di forme e di colori. Inoltre, le superfici porcellanate hanno caratteristiche dielettriche per cui non attirano il pulviscolo atmosferico, assicurando così un altissimo livello di igiene.

Non solo, ma l'acciaio porcellanato è una delle migliori soluzioni per affrontare le dure condizioni cui sono sottoposti i luoghi pubblici: resistenza agli agenti inquinanti, difesa da un'usura continua e difesa da un'utenza sempre meno rispettosa del bene pubblico.

Vincoli cui si devono aggiungere soluzioni architettoniche funzionali e piacevoli per essere destinate alla collettività. •

**CENTRO
TRIVENETO
CTR RICERCHE**



LABORATORIO PROVE MATERIALI



**AUTORIZZATO DAL MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI A COMPIERE
PROVE SUI MATERIALI DA COSTRUZIONE (LEGGE 1086/71 ART. 20)**

**Inserito nell'albo dei laboratori altamente qualificati
del Ministero della Ricerca Scientifica e Tecnologica (L. 46/82)**

35132 PADOVA • Via Altichieri da Zevio, 27 • tel. 049 610400 (r.a.) • fax 049 605228

www.intercity.it/aziende/ctr e-mail: ctrsrl@intercity.it



CORSO DI SPECIALIZZAZIONE PER ARCHITETTI, INGEGNERI E GEOMETRI

della Provincia di PADOVA

"PROGETTARE IL RESTAURO"

Aprile 1999 - Giugno 1999

PRIMA GIORNATA
Venerdì 9 Aprile
ore 16,00-20,00

Sarmeola (PD)
Centro Congressi
Cassa di Risparmio

Apertura del corso con relazione introduttiva di:

Dott. Arch. Giuseppe Capocchin, Presidente Ordine degli Architetti della Provincia di Padova
Dott. Ing. Ignazio Sidoti, Presidente Ordine degli Ingegneri della Provincia di Padova
Geom. Carlo Svegliado, Presidente Collegio dei Geometri della Provincia di Padova

IL MOMENTO DELLA CONOSCENZA PRELIMINARE DEL PROGETTO

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"LA RICERCA ARCHIVISTICA E L'ANALISI STORICA":
(Arch. G. Gianighian, docente di Teoria del Restauro Architettonico, IUAV Venezia);
"IL RILIEVO":
(Arch. A. Torsello, docente di Disegno architettonico, IUAV Venezia);
"L'ANALISI STRATIGRAFICA DEGLI ALZATI":
(Arch. A. Quendola, docente di Storia e Teoria del Restauro Architettonico, IUAV Venezia).

I MATERIALI

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"IL DEGRADO DEI MATERIALI E LE ATTUALI TECNICHE D'INTERVENTO":
(Prof. G. Biscontin, docente di Chimica Industriale, Università di Venezia);
"IL LEGNO":
(Prof. Arch. F. Laner, docente di Tecnologia dell'Architettura, IUAV Venezia).

SECONDA GIORNATA
Venerdì 16
Aprile
ore 16,00-20,00
Padova
Centro Congressi
"Papa A. Luciani"

TERZA GIORNATA
Venerdì 23
Aprile
ore 16,00-20,00
Padova
Centro Congressi
"Papa A. Luciani"

IL PROBLEMA STRUTTURALE

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"I DISSESTI":
(Prof. Ing. E. Siviero, Direttore del Dipartimento di Costruzione dell'Architettura, IUAV Venezia);
"LE OPERE DI FONDAZIONE":
(Prof. Ing. A. Mazzucato, Dipartimento di Ingegneria Idraulica, Marittima e Geotecnica, Università di Padova).

QUARTA GIORNATA
Venerdì 30
Aprile
ore 16,00-20,00
Padova
Centro Congressi
"Papa A. Luciani"

IL PROBLEMA STRUTTURALE

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"IL CONSOLIDAMENTO":
(Prof. Arch. L. Blinda, docente di Consolidamento e Adattamento degli Edifici, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano);
"LE STRUTTURE":
(Prof. Ing. C. Modena, docente di Tecnica delle Costruzioni, Dipartimento di Costruzioni e Trasporti, Università di Padova).

QUINTA GIORNATA
Venerdì 7
Maggio
ore 16,00-20,00
Padova
Centro Congressi
"Papa A. Luciani"

ASPETTI PRETTAMENTE TECNICI DEL CANTIERE DI RESTAURO

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"LA PROGETTAZIONE TECNOLOGICA DEGLI IMPIANTI":
(Prof. Ing. I. Fellin, Dipartimento di Ingegneria Elettrica, Università di Padova);
(Prof. Ing. M. Strada, Docente di Impianti Tecnici, IUAV di Venezia).

SESTA GIORNATA
Venerdì 14
Maggio
ore 16,00-20,00
Padova
Centro Congressi
"Papa A. Luciani"

ASPETTI LEGISLATIVI

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"I DIVERSI RUOLI DELLA SOPRINTENDENZA":
(Arch. G. Monti, Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale);
"I BENI CULTURALI ECCLESIASTICI":
(Mons. Dott. C. Bellinati, Pontificia Commissione per i Beni Culturali Ecclesiastici);
"NORMATIVE E PROCEDURE DELL'APPALTO PUBBLICO":
(Dott. Avv. L. Verzotto, libero professionista, già presidente del CO.RE.CO. della Provincia di Padova e Sindaco del Comune di S. Giustina-in-Colle).

SETTIMA GIORNATA
Venerdì 21
Maggio
ore 16,00-20,00
Sarmeola (PD)
Centro Congressi
Cassa di Risparmio

L'ASPETTO PROGETTUALE TRA TEORIA E PRASSI

Conduce Arch. G. Monti (Soprintendente al BB.AA.AA. del Veneto Orientale)
"IL PROGETTO DI CONSERVAZIONE: PRELIMINARE, DEFINITIVO, ESECUTIVO":
(Arch. C. Feiffer, docente di Restauro Architettonico, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano);
"IL CAPITOLATO PER LE OPERE DI CONSERVAZIONE":
(Prof. Arch. B. Torsello, docente di Restauro Architettonico, Facoltà di Architettura di Genova).

QUATTRO GIORNATE DI LAVORO CON:

Venerdì 28
Maggio
ore 16,30-20,30
Cittadella
Teatro Sociale

Arch. Ettore Vio
Proto della Basilica di San Marco di Venezia

Venerdì 11
Giugno
ore 16,30-20,30
Cittadella
Teatro Sociale

Prof. Arch. Arrigo Rudi
Docente di Allestimento e Museografia, IUAV, Venezia

Venerdì 18
Giugno
ore 16,30-20,30
Cittadella
Teatro Sociale

Prof. Arch. Massimo Carmassi
Docente di Progettazione Architettonica, Facoltà di Architettura, Università di Ferrara

Venerdì 25
Giugno
ore 16,30-20,30
Cittadella
Teatro Sociale

Prof. Arch. Luigi Snozzi
Docente di Composizione Architettonica, Facoltà di Architettura di Trieste



"È una vera felicità ave

Da quali motivazioni nasce
della Provincia di Padova

"laboratorio" che abbia
Architettonico? Le risposi

- la crisi in cui si

- la necessità di utilizza

- una profonda revisione

architettonici con una m

sempre più dagli organi c

È quindi necessaria una

trovandosi essi di fronte a

impostazione concettuale

Una maggiore qualificazi

culturale della tutela e li

ORGANIZZAZIONE:

PRIMA FASE:

- Con gruppi di semi dovrebbe affrontare diverse aree che far fornire gli strumenti
- esposizione di un varie unità didattiche dell'incontro appena
- ogni unità didattica

SECONDA FASE:

Conferenze di avvio architetti italiani e s prof. arch. A. Rudi,

TERZA FASE:

(da avviarsi dopo il corso)

Creazione di un gruppo di restauro" che pretrattate connesse al o privati nonché dell aperto a tutti gli isi organizzare, visite gi gli aspetti esecutivi

Gruppo di lavoro:

Arch. Bruno Stocco, Ing. Giorgio Simioni
in collaborazione con Associazione ARCI
Riccardo Manfrin, Demis Romanello

Segreteria didattica della prima fase:

Arch. G. Giugni

Il corso è autorizzato con Decreto del I

"Nel corso delle prime sette lezioni verrà
Segreteria Organizzativa: Action S.r.l. - Via C

er mestiere la propria passione" (Stendhal)

lonità, da parte degli Ordini e Collegi professionali
organizzare alcune giornate di incontri e un
ome punto focale la disciplina del Restauro
no in effetti molteplici:

tte il settore delle nuove costruzioni;
il patrimonio esistente e renderlo abitabile;
nodi e dei metodi di gestione dei beni culturali
re attenzione alla loro conservazione (richiesta
tela).

re maggiore specializzazione degli operatori,
azioni più complesse, che richiedono una diversa
perativa rispetto alla progettazione del nuovo.
professionale significa inoltre elevare il livello
e i danni possibili al patrimonio architettonico.

o meglio unità didattiche, ognuna delle quali
specifica problematica, appartenente alle
rizzano questa disciplina, con l'intento di
urali e tecnici più ampi;
so di restauro" realizzato all'interno delle
che sintetizzi gli aspetti più importanti
to;
resuppone alla fine un dibattito conclusivo.

laboratorio di Restauro" con i contributi di
ieri che si occupano di restauro: arch. E. Vio,
f. arch. A. Galfetti, prof. arch. L. Snozzi.

ermanente di lavoro interordini: "Laboratorio
in esame casi significativi per tematiche
lema del restauro, siano essi lavori pubblici
vrintendenze. Il gruppo di lavoro costituito,
agli Ordini e Collegi professionali, intende
e nei cantieri per esaminare e approfondire
plicativi del restauro.

n. Dino Pegorin

IANDO di Cittadella:

iditorato agli Studi di Padova n. 13780

distribuiti e presentati materiali delle aziende sponsor"
ossa, 32 - 35129 Padova - tel. 049/8076030 fax 049/8076462

design by felix



LE FASCE DI RISPETTO DEI CANALI

L'esistenza di un'articolata rete idraulica nel territorio è garanzia di sicurezza e di vivibilità, sia per lo sgrondo delle acque in occasione di eventi atmosferici avversi, sia, in altri momenti, per assicurare i flussi minimi vitali e la distribuzione idrica a scopo irriguo. Nella nostra regione esiste un complesso sistema di canalizzazioni, che, per quanto riguarda in particolare il comprensorio del Consorzio Pedemontano Brenta, si estende per oltre 2.400 chilometri, di cui circa 800 con preminente funzione scolante e la rimanente parte con funzioni miste, sia di irrigazione che di bonifica. Non è però sufficiente l'esistenza di questa complessa serie di corsi d'acqua: è necessaria una costante azione di pulizia e manutenzione, per preservare nel tempo una loro corretta funzionalità. In questo senso è indispensabile salvaguardare le fasce di rispetto limitrofe agli alvei di tali canalizzazioni, sia per consentire il transito dei mezzi meccanici consorziali, sia per evitare eventuali effetti negativi delle acque. Si coglie quindi l'occasione per ricordare l'esistenza di norme di «polizia idraulica», che il legislatore, con lungimiranza, già nel 1904 aveva individuato con precisione. Tali norme, di cui di seguito si fornisce un sintetico estratto, sono ancora più importanti alla luce dell'intenso fenomeno di urbanizzazione che ha caratterizzato il territorio e che ha comportato in casi non infrequenti la limitazione di quelle fasce di rispetto. Il Consorzio Pedemontano Brenta, consapevole delle problematiche sopraevidenziate, sta quindi applicando rigorosamente tali norme, di concerto con il Genio Civile ed i Comuni.

R.D. 368/1904, ART. 133:

Sono lavori, atti o fatti vietati in modo assoluto rispetto ai sopraindicati corsi d'acqua, strade, argini ed altre opere d'una bonificazione:

- le piantagioni di alberi e siepi, le fabbriche, e lo smovimento del terreno dal piede interno ed esterno degli argini e loro accessori o dal ciglio delle sponde dei canali non muniti di argini o dalle scarpate delle strade, a distanza minore di metri 2 per le piantagioni, di metri 1 a 2 per le siepi e smovimento del terreno, e di metri 4 a 10 per i fabbricati, secondo l'importanza del corso d'acqua; [...]
- qualunque opera, atto o fatto che possa alterare lo stato, la forma, le dimensioni, la resistenza e la convenienza all'uso a cui sono destinati gli argini e loro accessori e manufatti attinenti, od anche indirettamente degradare o danneggiare i corsi d'acqua, le strade, le piantagioni e qualsiasi altra dipendenza di una bonificazione;
- qualunque ingombro totale o parziale dei canali di bonifica col getto o caduta di materie terrose, pietre, erbe, acque o materie luride, verifichibili o putrescibili, che possano comunque dar luogo ad infezione di aria od a qualsiasi inquinamento dell'acqua.

Il Consorzio auspica, inoltre, che in sede di programmazione urbanistica si tenga debitamente conto degli aspetti legati all'idraulica. Anche in questo ambito si cerca di evitare il più possibile la tombinatura dei fossi o quanto meno di imporre dimensioni di ampia sicurezza. L'Ente è in ogni caso a disposizione per studiare i singoli casi e problemi sia con le amministrazioni locali, sia con gli utenti e i loro tecnici.

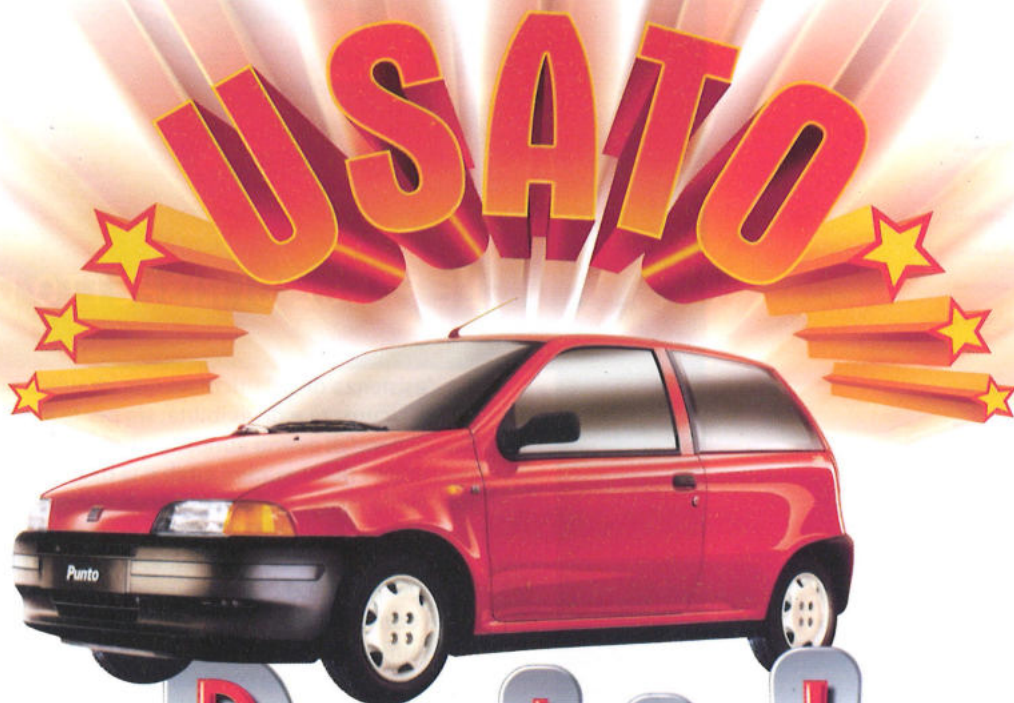
**Consorzio di Bonifica
Pedemontano Brenta**

Riva IV Novembre 15 - 35013 Cittadella (Padova)

telefono 049 5970822 telefax 049 5970859

e-mail cbbrenta@tin.it

numero verde per emergenze idrauliche 167 234741



Premiato!

**ECCEZIONALE OFFERTA
alla concessionaria FIAT
BIEFFECAR**

**Scooter o Mountain Bike
compreso nel prezzo
a chi acquista un usato!**



* Promozione valida dal 6 marzo 1999
fino ad esaurimento scorte



BIEFFECAR
concessionaria
FIAT

PADOVA - via Venezia 17 - tel. 049 8077200
TENCAROLA (PD) - via Monte Grappa 14 - tel. 049 637 700
CAMPOSAMPIERO (PD) - via Bonora 52 - tel. 049 5794300

**Per informazioni: Stefano Di Lallo, Bieffecar
Padova, tel. 049 8077200 • 0368 286581**

Mobilità



Via Rismondo 28, 35100 Padova

Comuni serviti

Padova, Abano Terme, Albignasego
Cadoneghe, Montebelluna, Ponte San Nicolò
Rubano, Selvazzano, Torreglia, Vigodarzere

Mezzi

24 linee
210 autobus
514 addetti

Servizi

linee urbane
linee extraurbane
linee navetta veloci

Ogni anno

850.000	corse
8.500.000	chilometri
28.000.000	passaggeri

Informazioni generali

Tel. 049 8241111 - Fax 049 82441112

Informazioni biglietti e abbonamenti

Tel. 049 8241121

Ufficio relazioni pubbliche

Tel. 049 8241105 - 049 8241104

Rinnovo abbonamenti

dal 1° del mese:
ordinari

integrato ACAP-SITA / ACAP-FS

dal 16 del mese:
studenti



Servizio Telebus

servizio festivo di autobus
a chiamata telefonica 049 662660

Energia



Via C. Cassan 9, 35121 Padova

Servizio Acqua

Comuni serviti: Padova, Abano Terme

Servizio Gas

Comuni serviti: Padova, Cadoneghe
Galzignano, Noventa P., Ponte San
Nicolò, Saonara, Vigodarzere, Vigonza

Produzione energia elettrica da turboespansore

Gestione di servizi tecnologici del nuovo Tribunale di Padova

Servizio gestione calore stabili comunali e grandi utenze

Servizio di illuminazione pubblica

Comuni serviti: Padova, Albignasego

Servizio fognature e depurazione

Comune di Padova

Ufficio clienti (aperto al pubblico)

Sportello telefonico

Tel. 049 8200123 - Fax 049 8200286
Orario: lun/gio 8.30-15.30 ven 8.30-12.30

Servizio Qualità / Sportello Energetico (aperto al pubblico)

Sportello telefonico

Tel. 049 8200288 - Fax 049 8200226
Orario: lun/gio 10.30-12.30, 14.30-15.30
ven 10.30-12.30

Via J. Corrado 1, Padova

Ufficio assistenza allacciamenti lavori (aperto al pubblico)

Tel. 049 8200470 - Fax 8200491
Orario: lun/ven 8.00-9.30

Segnalazione guasti

Tel. 049 8200555
Orario: 24 su 24

Servizio gestione calore

Tel. 049 8200499
Orario: 24 su 24

Ufficio gestione e manutenzione reti fognarie

Tel. 049 8200485
Orario: mer/ven 10.00-12.00 gio 14.00-16.30

Illuminazione pubblica

Telefono per reclami 049 8200385

Piazza Mercato 28, Abano Terme

Sportello telefonico

Tel. 049 812644 - Fax 049 8200286
Orario: lun e mer 9.00-12.30

Ambiente



Corso Stati Uniti 5/a, 35131 Padova

Raccolta e smaltimento

Comuni serviti: Padova, Abano Terme
Cadoneghe, Limena, Noventa
Padovana, Ponte San Nicolò
Saonara, Vigonza

Smaltimento

Albignasego, Campodoro
Casalserugo, Cervarese Santa Croce
Mestrino, Montebelluna Terme
Rubano, Saccolongo, Selvazzano
Dentro, Teolo, Torreglia, Veggiano
Villafranca

Servizi

Gestione rifiuti
recupero materiali ed energia
bonifiche siti inquinati
riserzionamento fossi e canali
cancellazione scritte murali
manutenzione verde incolto
sgomberi
spazzamento e lavaggio strade
spurgo caditoie
analisi chimiche e controlli ambientali
disinfezione
disinfestazione
derattizzazione
progettazione e gestione sistemi
di raccolta e impianti di trattamento

Ufficio clienti / Sportello telefonico

Tel. 049 8280555 - Fax 049 8280554
Orario: lun/ven 8.30-13.00, 14.00-17.30
sab 9.00-12.00

Corso Stati Uniti 5/a, 35127 Padova

Centralino e Uffici amministrativi

Tel. 049 8280511 - Fax 049 8701541



**AZIENDA
PADOVA
SERVIZI**

Azienda Padova Servizi S.p.a. Sede legale: V. Cassan 9, 35121 Padova
Tel. +39.049.8200.111 Fax +39.0498.200.251 Internet <http://www.padovanet.it>

Codice fiscale e P.Iva 02643790286
Iscrizione Registro Imprese PD 060-46828 REA di PD 257258
Capitale sociale L. 224.300.000.000 int. ver.

EDIFICI PREFABBRICATI - TRAVI DA PONTE

La PRECOMPRESSI VALSUGANA si è impegnata a sviluppare ed a mantenere un Sistema Qualità aziendale garantendo:

- l'instaurazione di piani di miglioramento nell'ambito della qualità.
- il coinvolgimento e la qualifica dei propri Fornitori
- la ricerca della soddisfazione delle aspettative e dei requisiti richiesti dal Cliente.

Tale impegno costituisce per il Cliente la certezza dell'esecuzione di rigorosi controlli sulle materie prime, sul processo produttivo e sul prodotto finito.

**STRUTTURE
PREFABBRICATE
PROGETTATE
E PRODOTTE
CON SISTEMA QUALITÀ
CERTIFICATO**

